STUDI

IN ONORE DI

ANGELO MONTEVERDI

RITA LEJEUNE

La chanson de l'«amour de loin» de Jaufré Rudel

SOCIETÀ TIPOGRAFICA EDITRICE MODENESE
MODENA 1959

à Monsieur Jean Seguy,
Professeur à la Faculté des Lettres
de Toulouse,
avec mon bon souvenir

La chanson de l'«amour de loin» de Jaufré Rudel

Autres livres à télécharger sur le site
https://abbassa.wordpress.com

Estratto da **Studi in onore di Angelo Monteverdi**

Lanquan li jorn son lonc en mai...

De toutes les chansons où Jaufré Rudel a célébré l'amour lointaine, celle-ci reste à juste titre la plus fameuse. La plus controversée aussi. Car cette amour lointaine, était-ce un mythe créé par le poète? Ou bien sa confession personnelle? Fut-ce une hymne à la Vierge? Une allégorie de la Terre Sainte? Une réalité de songe? Un trouble ineffable pour une véritable inconnue? Ou bien un rêve passionné pour un amour réel autant qu'inaccessible?

Depuis longtemps [1], mais surtout depuis ces dernières années, on en discute, et on suppute...

Le débat s'est même élargi au point d'opposer, parmi les exégètes du troubadour, une explication « réaliste » (Grace Frank, Salvatore Santangelo) et une explication « spiritualiste » (Mario Casella, Diego Zorzi) que M. Leo Spitzer a dégagées et discutées avec infiniment de pénétration, dont il a su éviter les excès, mais qu'il n'a pas toujours départagées — il me permettra de le dire — avec suffisamment d'impartialité [2]. Depuis son remarquable essai où l'esprit de finesse s'allie à une sensibilité poétique et à une culture exceptionnelles, les controverses ne se sont pas éteintes et ont même repris de plus belle, sous une forme qu'on pourrait souvent dénommer « Dialogues de sourds » [3]. Les discussions théoriques ont valu à Jaufré Rudel, avec un regain d'actualité, une ad-

---

[1] On trouvera dans PILLET et CARSTENS, *Bibliographie der Troubadours*, Halle 1933, n° 262, la quasi totalité des travaux consacrés à Jaufré jusqu'à 1930 environ.

[2] Grace FRANK, *The Distant Love of Jaufré Rudel*, dans *Modern Language Notes*, 1942, pp. 528-534; Mario CASELLA, *Poesia e storia*, Florence 1939, *Jaufré Rudel, Liriche*, Florence [1948]; Leo SPITZER, *L'amour lointaine de Jaufré Rudel et le sens de la poésie des troubadours*, University of North Carolina, « Studies in the Romance Languages and Literatures », Chapell Hill, V, 1944.

[3] Grace FRANK, *Jaufré Rudel, Casella and Spitzer*, d. *Modern Language Notes*, 1944, pp. 526-531; Salvatore SANTANGELO, *L'amore lontano di Jaufré Rudel*, d. *Siculorum Gymnasium*, n. s., VI, 1953, pp. 28; Leo SPITZER, *Discussion* de Santangelo, d. *Romania*, 1954, pp. 396-402; Diego ZORZI, *L'« amor de lonh » di Jaufré Rudel*, d. *Aevum*, 1955, pp. 124-144; Leo SPITZER, c.-r. de Zorzi, d. *Romania*, 1956, pp. 109-112.

miration renforcée, proclamée, parfois même vaticinée, dont une réédition comme celle de Salvatore Battaglia, basée sur l'esprit plutôt que sur la lettre, a largement bénéficié [4]. Mais l'intérêt de ces discussions, dont Mademoiselle Jeanne Lods a bien saisi la portée [5], a souvent fait perdre de vue certaines réalités du texte, voire le texte lui-même. Il n'était donc pas inutile, peut-être, d'y revenir . . .

* * *

Le texte de l'édition Jeanroy.

L'édition des oeuvres de Jaufré Rudel par Alfred Jeanroy est devenue classique [6]. Aussi, tous les commentaires actuels de la chanson qui nous occupe procèdent-ils, directement ou indirectement, du texte donné par le savant provençaliste. Bien que ce texte ait été repris ou utilisé par la quasi totalité des Anthologies de Troubadours françaises et étrangères [7], nous le reproduisons ici pour la clarté de l'exposé qui va suivre :

LANQUAN LI JORN SON LONC EN MAY

I
Lanquan li jorn son lonc en may
M'es belhs dous chans d'auzelhs de lonh,
E quan mi suy partitz de lay
Remembra·m d'un' amor de lonh:
Vau de talan embroncx e clis
Si que chans ni flors d'albespis
No·m platz plus que l'yverns gelatz.

II
Be tenc lo Senhor per veray
Per qu'ieu veirai l'amor de lonh;
Mas per un ben que m'en eschay
N'ai dos mals, quar tan m'es de lonh.
Ai! car me fos lai pelegris,
Si que mos fustz e mos tapis
Fos pels sieus belhs huelhs remiratz!

---

[4] JAUFRÉ RUDEL E BERNARDO DI VENTADORN, *Canzoni* (*Speculum*, « Raccolta di testi medievali e moderni », 3), [Napoli 1949].

[5] Compte-rendu des deux travaux de Mme Grace FRANK et de celui de M. Leo SPITZER, d. *Romania*, 1950, pp. 117-118: « Cette querelle dont on regrette parfois qu'elle s'exprime en termes un peu vifs, est pour nous pleine d'enseignements: elle nous appelle à la fois à la recherche des richesses humaines et vivantes des textes et à la prudence dans cette recherche, où il ne faut pécher ni par scrupule et courte vue ni par excès d'enthousiasme ».

[6] *Les chansons de Jaufré Rudel*, C.F.M.A., 2e éd. revue, Paris 1924, n° V.

[7] L'ont notamment adopté: AUDIAU-LAVAUD, *Nouvelle Anthologie des Troubadours*, Paris 1928; André BERRY, *Florilège des Troubadours*, Paris 1950, pp. 58-60; A. SERRA-BALDO, *Els Trobadors*, Barcelona 1934, pp. 54-57; MARTÍN DE RIQUER, *La lírica de los Trovadores*, I, Barcelona 1948, pp. 105-108.

III Be·m parra joys quan li querray,
Per amor Dieu, l'alberc de lonh:
E, s'a lieys platz, alberguarai
Pres de lieys, si be·m suy de lonh:
Adonc parra·l parlamens fis
Quan drutz lonhdas er tan vezis
Qu'ab bels digs jauzira solatz.

IV Iratz e gauzens m'en partray,
S'ieu ja la vey, l'amor de lonh:
Mas non sai quoras la veyrai,
Car trop son nostras terras lonh:
Assatz hi a pas e camis,
E per aisso no·n suy devis...
Mas tot sia cum a Dieu platz!

V Ja mais d'amor no·m jauziray
Si no·m jau d'est'amor de lonh,
Que gensor ni melhor no·n sai
Ves nulha part, ni pres ni lonh;
Tant es sos pretz verais e fis
Que lay el reng dels Sarrazis
Fos hieu per lieys chaitius clamatz!

VI Dieus que fetz tot quant ve ni vai
E formet sest'amor de lonh
Mi don poder, que cor ieu n'ai,
Qu'ieu veya sest' amor de lonh,
Verayamen, en tals aizis,
Si que la cambra c·l jardis
Mi resembles tos temps palatz!

VII Ver ditz qui m'apella lechay
Ni deziron d'amor de lonh,
Car nulhs autres joys tan no·m play
Cum jauzimens d'amor de lonh.
Mas so qu'ieu vuelh m'es atahis,
Qu'enaissi·m fadet mos pairis
Qu'ieu ames e non fos amatz.

VIII Mas so qu'ieu vuoill m'es atahis.
Totz sia mauditz lo pairis
Qe·m fadet q'ieu non fos amatz!

I Quand les jours sont longs, en mai, il me plaît, le chant des oiseaux, lointain; et quand je suis parti de là (j'ai cessé de l'écouter), il me souvient d'un amour lointain; je vais alors pensif, morne, tête baissée, et alors ni chant (d'oiseaux), ni fleurs d'aubépine ne me plaisent plus que l'hiver glacé.

II Je le tiens, certes, pour véridique le Seigneur par lequel je verrai l'amour lointain; mais pour un bien qui m'en échoit, j'en ressens deux maux, car il m'est trop lointain. Ah! fussé-je pèlerin, là-bas, de sorte que mon bourdon et mon esclavine fussent contemplés de ses beaux yeux!

III Quelle joie m'apparaîtra quand je lui demanderai, pour l'amour de Dieu, d'héberger l'hôte lointain; et s'il lui plaît, je serai hébergé près d'elle, quelque éloigné que j'en sois maintenant; ah, les charmants entretiens, quand l'amant lointain sera si voisin qu'il jouira des doux et beaux propos!

IV Triste et joyeux je me séparerai d'elle, si jamais je le vois, cet amour lointain; mais je ne sais quand je le verrai, car nos pays sont trop lointains; il y a, d'ici là, beaucoup de passages et de routes, et, pour cela je n'ose rien prédire à ce sujet... Qu'il en soit donc de tout cela comme il plaira à Dieu!

V Jamais d'amour je ne jouirai si je ne jouis de cet amour lointain, car femme plus gracieuse ni meilleure je ne connais, ni près ni loin. Sa valeur est si pure et si parfaite que je voudrais, pour elle, être appelé captif là-bas, au pays des Sarrasins.

VI Que Dieu, qui a créé tout ce qui va et vient et qui a formé cet amour lointain, me donne le pouvoir — car j'en ai la volonté — de voir cet amour lointain, en vérité (de mes yeux), en de telles demeures que la chambre et le jardin me semblent toujours un palais.

VII Il dit vrai, celui qui m'appelle avide et désireux d'amour lointain; car nulle joie ne me plaît autant que la possession de cet amour lointain. Mais à mes voeux il est fait obstacle, car mon parrain m'a voué ce sort que j'aimasse et ne fusse pas aimé.

VIII Mais à mes voeux il est fait obstacle. Ah, maudit soit le parrain qui m'a voué ce sort que j'aimasse et ne fusse pas aimé!

Ce qui s'impose à la lecture de cette chanson, et ce qui, nécessairement, se marque plus encore à son audition, c'est, comme la goutte d'eau du Prélude de Chopin, la résonance d'une même note, d'un mot sans cesse répété au long des sept strophes : *lonh*. Le mot ne réapparaît pas moins de quatorze fois. Rien ne pouvait mieux propager le sentiment de l'inéluctable distance . . .

Une réflexion laconique de Jeanroy a enregistré le fait au chapitre de la versification : « le mot *lonh* est répété à la fin des vers 2 et 4 de chaque couplet ». Mais c'est beaucoup trop peu que de parler de la répétition d'un mot à des endroits précis de cette chanson. Le poète a voulu plus et a voulu mieux. Et son procédé, quand on l'analyse, se révèle infiniment subtil.

D'abord, le poème se compose de 7 strophes de 7 vers, correspondance qui n'est certainement pas due au hasard.

Cinq strophes (sauf une, la troisième) ne se bornent pas à amener régulièrement, par deux fois, le mot *lonh* ; ce mot, elles l'enrobent, elles l'enchâssent, en vérité, de deux manières : une fois, *lonh* se trouve dans une expression quelconque, qui varie ; une autre fois, c'est l'expression tout entière *amor de lonh* qui revient, lancinante.

Dans la première strophe, l'idée de *l'amor de lonh* est amenée lentement, doucement, à la fin du 4e vers ; c'est la mention des *auzels de lonh* au 2e vers qui l'a fait surgir.

Mais, dès la strophe II, *amor de lonh* se trouve au 2e vers, tandis que le mot *lonh*, qui y répond en écho, figure au 4e.

Même disposition pour les strophes IV et V. Pour les strophes VI et VII, parce que ce sont les dernières strophes et que, là, la puissance de l'invocation grandit et le rythme s'accentue, le leit-motiv *amor de lonh* s'installe aussi au 4e vers. Il se trouve donc répété deux fois.

A ce canevas précis autant que délicat, s'ajoute encore le jeu subtil des rimes et, notamment, le système de la rime *esparsa*, en fin de strophe, procédé cher à Jaufré Rudel [8] : ceci contribue encore à accentuer la sensation d'éloignement . . .

Devant ce chef-d'oeuvre de poésie formelle — « sans rien en lui qui pèse ou qui pose » — ne s'étonnera-t-on pas, à bon droit, qu'une strophe seule de la chanson (la troisième selon l'édition Jeanroy), paraisse bouder et fasse exception? Il n'est que de reprendre le schéma pour ressentir vivement l'anomalie :

Strophe I

v. 1 . . . . . .
v. 2 . . . . . auzelhs de *lonh*
v. 3 . . . . . .
v. 4 . . . . . *amor de lonh,*

II

v. 1 . . . . . .
v. 2 . . . . . *amor de lonh*
v. 3 . . . . . .
v. 4 . . . . . m'es de *lonh.*

III

v. 1 . . . . . .
v. 2 . . . . . ALBERC *de lonh*
v. 3 . . . . . .
v. 4 . . . . . suy de *lonh.*

IV

v. 1 . . . . . .
v. 2 . . . . . *amor de lonh*
v. 3 . . . . . .
v. 4 . . . . . terras *lonh*

---

[8] István FRANK, *Répertoire métrique de la Poésie des Troubadours*, Paris 1953 (« Bibl. de l'École des Hautes-Études », fasc. 302). Cfr. Alfred JEANROY, éd., p. XI : « Un trait particulier à Jaufré Rudel est l'abondance des rimes *esparsas*, c'est-à-dire qui n'ont pas leur correspondante dans le couplet même (ce qui entraîne le retour de la même rime dans tous les couplets) : on en trouve une dans IV, V, deux dans I, III, trois dans II ».

V

v. 1 . . . . . .
v. 2 . . . . . *amor de lonh*
v. 3 . . . . . .
v. 4 . . . . . pres ni *lonh*

VI

v. 1 . . . . . .
v. 2 . . . . . *amor de lonh*
v. 3 . . . . . .
v. 4 . . . . . *amor de lonh.*

VII

v. 1 . . . . . .
v. 2 . . . . . *amor de lonh*
v. 3 . . . . . .
v. 4 . . . . . *amor de lonh.*

On constate, en effet, que la strophe III, chose curieuse, ne contient pas l'expression attendue *amor de lonh*. Elle la remplace par une locution qui fait tache dans l'ensemble, *alberc de lonh*.

Du coup, ce n'est pas seulement la logique du schéma qui s'en trouve atteinte ; la logique de la pensée en souffre aussi. Le malaise est si perceptible que la traduction Jeanroy, pour obtenir un sens plus ou moins satisfaisant, en arrive ici à solliciter le texte : « Quelle joie m'apparaîtra quand je lui demanderai, pour l'amour de Dieu, d'héberger l'hôte lointain », fait-elle dire au poète parlant de sa Dame. Mais cela ne correspond pas exactement aux v. 15-16 qui usent d'un langage plus direct :

Be·m parra joys quan li querray
Per amor Dieu l'alberc de lonh . . .

Que vient donc faire ici cette « auberge de loin » ?

Devant l'anomalie, un recours aux variantes parait donc souhaitable et même nécessaire. Que va-t-il nous apprendre ?

Tout d'abord, on constate que Jeanroy, pour le v. 16, a abandonné son manuscrit de base, le chansonnier *C*. Ce dernier fournissait, en effet, la leçon l'*ostal de lonh*. Leçon qui n'est pas isolée puisque les manuscrits *M*, *S*, *X*, et a^1 la possèdent également. Pourquoi Jeanroy la refuse-t-il ? La jugerait-il douteuse, vulgaire ? *Alberc* pourtant ne l'est pas moins. En tout cas, Jeanroy ne s'est pas exprimé là-dessus et on ne peut guère deviner les motifs de son choix.

Deuxième constatation : ayant décidé de corriger son manuscrit de base Alfred Jeanroy ne s'arrête pas à deux manuscrits de famille différente — *B* et *E* — dont le comportement est pourtant significatif. Ils offrent effectivement, pour ce vers 16, la leçon que l'on attend

d'après le schéma exprimé plus haut : c'est-à-dire qu'ils font surgir le fameux *amor de lonh*.

Or, *B* est un manuscrit particulièrement intéressant pour la tradition de *Lanquan li jorn son lonc en may* : non seulement il est un des trois manuscrits (sur quinze) qui donnent le texte complet des 7 couplets (*C*, *A*, *B*), mais il est seul, avec *A*, à fournir la tornade. Tornade jugée indispensable par Jeanroy et imprimée par lui à la suite du texte de *C* . . .

Pourquoi, dès lors, refuser le témoignage de *B* pour le v. 16?

Ici, on peut risquer une explication.

Sans doute qu'à Jeanroy — comme à beaucoup de copistes médiévaux de la chanson — les vers

> Be·m parra joys quan li querray,
> Per amor Dieu, l'amor de lonh

ont paru soit une répétition maladroite, soit une complication intolérable. Ils l'ont écartée, cette répétition, sans pouvoir éviter toutefois, on le notera, une autre qui apparaît dans l'édition des C. F. M. A. : *alberc de lonh* au v. 16, *albergaray* au v. 17. La suspicion des scribes anciens et de l'éditeur moderne ne paraît pourtant pas fondée. *Per amor Dieu l'amor de lonh* se révèle *lectio difficilior*, donc à ne pas négliger. N'y faut-il pas voir une trouvaille de style capable d'associer intimement l'amour terrestre (fût-il lointain) et l'amour de Dieu (fût-il formulaire)? Aussi bien, « ce raffinement de volupté qui consiste à mêler Dieu et les pratiques de l'Église aux jeux et aux plaisirs de l'amour profane n'était pas particulier à Jaufré Rudel », comme a dit René Louis [9]. Volupté ou idéalisme?

Dans le cas de Jaufré, on retrouve plusieurs fois le procédé dans le texte qui nous intéresse [10].

L'amalgame *per amor Dieu l'amor de lonh* ne doit donc pas son existence à un scribe distrait. De pensée subtile, d'expression recherchée, il trahit le même esprit qui a enchâssé en bonne place, dans la structure des strophes, l'éclat et la saveur des mots *lonh* et *amor de lonh*. Le chansonnier *B*, tout comme *E*, a bien conservé ici, de Jaufré Rudel, la leçon originale. Mais quel fut donc son comportement à l'égard de la chanson tout entière?

---

[9] *Girart, comte de Vienne, dans les chansons de geste*, Auxerre 1947, I, 402.

[10] v. 8 Be tenc lo Senhor per veray
Per qu'ieu veirai l'amor de lonh
24 Mas non sai quoras la veyrai . . .
28 Mas tot sia cum a Dieu platz!
36 Dieus que fetz tot quant ve ni vai
E formet cest amor de lonh . . .

* * *

Tradition manuscrite.

On sait que pour établir le texte de toutes les pièces de Jaufré, Jeanroy a choisi *C* comme manuscrit de base : « parce qu'il contient toutes les pièces authentiques et que j'obtenais en le suivant », a-t-il écrit, « une suffisante uniformité graphique » (*Introd.*, p. XIII). En revanche, l'éditeur se montre sévère pour le manuscrit *B* : « j'ai copié ou collationné moi-même tous les manuscrits de Paris, sauf *B*, qui n'a aucune importance » (*ib.*).

On ne discutera pas les raisons générales invoquées par Jeanroy. Mais pour le cas particulier de *B*, quelques remarques méritent d'être formulées.

Quels que soient les mérites du ms. C — et ils sont grands —, il ne faut pas perdre de vue que ce manuscrit se distingue de tous les chansonniers occitans par le nombre d'interventions, réfléchies et savantes, de l'amateur qui l'a copié. Le regretté István Frank en a administré abondamment la preuve [11]. Et il a défini très justement sa particularité : « en le lisant, on voit que ce n'est pas un simple copiste qui tient la plume, c'est un lettré, un connaisseur en la matière ». Aussi, « l'intervention réfléchie du compilateur de *C* se manifeste partout dans le texte ». « Le chansonnier *C* est le type même du manuscrit hypercorrect ». Des recherches plus récentes n'ont fait que confirmer ce point de vue [12].

Il faut croire, du reste, que Jeanroy lui-même a douté plusieurs fois de l'excellence de son manuscrit de base puisque, dans la chanson qui nous intéresse, sur les 49 vers formés par les 7 strophes, il l'a corrigé 26 fois à l'aide des autres sources [13]. La proportion est assez impressionante.

Dans ces conditions, on ne trouvera peut-être pas inopportun de reprendre l'étude de la tradition manuscrite de la chanson.

Rappelons une fois encore que quinze manuscrits (non quatorze comme dit Jeanroy) ont conservé la pièce célebre : *A B C D E I K M R S Sg W X* a^1 *e*.

---

[11] « *Babariol-babarian* » *dans Guillaume IX*, d. *Romania*, 1952, pp. 231-234.

[12] Frank M. CHAMBERS, *Matfre Ermengaud and Provençal Ms. C.* d. *Romance Philology*, 1952, pp. 41-46 ; Jacques MONFRIN, *Notes sur le chansonnier provençal C*, d. *Mélanges Clovis Brunel*, Paris 1955, pp. 292-311.

[13] Voici, d'après l'éd. JEANROY, la liste de ces corrections :
v. 1 (2 corr.), 6, 7, 9, 11, 12, 16, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25 (2 corr.), 28, 29, 31 (2 corr), 40, 41 (2 corr.), 42, 44, 47.

Deux autres en donnent seulement quelques fragments: ε et *b*. Un autre, *g*, n'est qu'une copie de *M* [14].

Comme il arrive souvent pour les pièces qui ont connu un grand succès, *Lanquan li jorn son lonc en may* voit ses couplets distribués dans un ordre différent selon les manuscrits. Jeanroy a dressé à ce propos un tableau fort utile qu'il a numéroté par rapport à son manuscrit *C* [15].

C	I	II	III	IV	V	VI	VII	—
e	I	II	III	IV	VI, 1-4 VII, 5-7	—	—	—
W	I	II	III	V, 1-2 IV, 3-7	—	—	—	—
M	I	VI	III	IV	VII, 1-4 II, 5-7	V	—	—
R	I	II	VI	IV	V	VII	—	—
A B	I	V	IV	III	II	VI	VII	VIII
E I K	I	V	IV, 1-2 II, 4-7	VI	III	—	—	—
S	I	V	III	IV	VI	—	—	—
Sg	I	V	IV, 1-2 II, 4-7	VI	V	VII, 1-2 V, 3-4	—	—
a^1	I	VI, 1-4 IV, 5-7	II	III	V	IV, 1-4	—	—
D	I	V	IV, 1-2 VI, 3-7	III	—	—	—	—

On voit, par ce tableau, se dessiner dans l'ensemble deux groupes bien caractérisés:

1) *C*, *e*, *W* sont d'accord pour présenter les premiers couplets dans l'ordre I, II, III.

R donne les couplets I et II puis suit un ordre tout différent.

2) *A B*, *E I K*, *S*, *Sg* et *D* ont pour caractéristique de présenter la strophe V de l'édition Jeanroy immédiatement après la strophe I. Après cette strophe V, les groupes *A B* et *E I K* se séparent pour adopter un ordre variable.

Comment choisir entre les deux groupes, puis entre les sous-groupes? Sur quelles bases se décider pour préférer tel ordre à tel autre?

Il faut au préalable, ce me semble, éliminer les manuscrits *D* et *W*

---

[14] Cfr. Pillet-Carstens, *Bibliographie* etc. cit., n° 262. J'adopte ici les sigles de Pillet (pour *Sg* et a^1) qui cite encore le ms. contenant la *vida*.

[15] Éd., *Variantes et notes*, p. 28.

fort incomplets, de même que *E I K , S , Sg*, et aussi *a*, *M* et *R*, qui n'ont pas conservé tous les couplets : ces manuscrits sont *a priori* suspects de contamination.

Ceci revient à ne laisser en présence que *C* et *A B*.

Ces deux manuscrits, rappelons-le, ont d'autant plus d'importance pour la chanson qui nous intéresse qu'ils sont seuls à livrer la tornade. *A* est une importante compilation rédigée en Italie au XIII[e] siècle. Il est considéré comme un bon manuscrit. On comprend, dès lors, qu'il ait servi Stimming [16] et Appel [17] et que Monaci, lui aussi, l'ait préféré au manuscrit *C* [18]. L'édition de la chanson de l'*Amour lointain* par le savant italien parut même si bonne à Joseph Anglade que ce dernier la préféra à l'édition Jeanroy — sans donner du reste ses raisons — dans son *Anthologie des Troubadours* [19]. Plus récemment, sans s'expliquer lui non plus sur son choix, Battaglia a également suivi l'ordre des strophes des manuscrits *A* et *B*.

De *A*, *B* est «très voisin» et «probablement de la même main mais moins complet », s'il faut en croire Jeanroy [20]. Mais ces considérations ne sont pas exactes. On a pu constater, au début de cette étude, la fidélité de *B* à l'égard d'une leçon difficile de la chanson qui nous intéresse, fidélité dont *A* n'a pas fait preuve. D'autre part, Pillet n'a pas manqué de faire remarquer que *B* contenait des pièces manquant à *A* [21] ; il n'en est donc pas un pâle décalque.

Enfin, M. Clovis Brunel, comme Pillet, date *B* du XIII[e] siècle [22] tandis que *A*, selon Pillet, est de « la fin du XIII[e] siècle » [23].

B, dit encore le Directeur de l'École des Chartes, a été écrit « au XIII[e] siècle », « en Provence » [24], tandis que *A* a été écrit « au XIII[e] siècle », « en Italie » [25].

Toutes ces raisons concourent à faire de *B* un manuscrit beaucoup plus intéressant qu'on n'avait cru. Et cette constatation ne fera que se fortifier à l'analyse de certains détails : on pourra en juger par l'édition qui suit.

---

[16] *Der Troubadour Jaufré Rudel*, Kiel 1873.
[17] *Provenzalische Chrestomathie*, 4[e] ed., Leipzig 1912, p. 54.
[18] *Poesie e Vita di Jaufré Rudel*, Roma 1903.
[19] Paris [1927], pp. 29-32.
[20] *Bibliographie sommaire des Chansonniers provençaux*, C.F.M.A., Paris 1916, pp. 2-3.
[21] *Bibliographie* cit.
[22] *Bibliographie des manuscrits littéraires en ancien provençal*, Paris 1935, p. 94, n° 325.
[23] Op. cit., p. X.
[24] Op. cit., p. 46, n° 152.
[25] Op. cit., p. 94, n° 325.

* * *

Versification.

La chanson est composée de 7 *coblas unissonans* de 7 octosyllabes masculins (ce rapport est probablement voulu), suivies d'une tornade de 3 vers.

Le dessin de la strophe se précise comme suit: un quatrain composé de deux couples de vers (*ab ab*); ensuite, deux vers à rimes plates qui aboutissent au 7e vers, en rime *esparsa*, ce qui crée une sorte de suspension entre chaque strophe, matérialisation de l'inachevé, du lointain (*cc d*).

Ce schéma

8a8b 8a8b . 8c8c 8d

convient donc tout particulièrement à cette chanson de *l'amor de lonh*. Aurait-il été inventé par Jaufré Rudel? Cela paraît plus que probable. En tout cas, il n'avait pas été utilisé dans les pièces connues de Guillaume IX et on ne le retrouve pas dans l'oeuvre de Jaufré.

Par contre, « cette structure de caractère archaïque », comme dit justement Jean Mouzat [26], se découvre chez Bernard Marti, Bernart de Ventadour, Arnaut de Tintinhac et même plus haut encore, chez Cercamon (un exemple) et Marcabru (deux exemples) [27].

Toutefois, ces deux troubadours l'emploient avec des variantes (rimes intérieures chez l'un, rimes féminines chez l'autre), ce qui ferait plutôt croire à l'imitation d'une structure originale de Jaufré [28].

La réutilisation du schéma par des troubadours postérieurs, notamment par Arnaut de Mareuil, Bernart de Venzac, Raimon Vidal de Besaudun qui reviennent, eux, à l'archaïsme des rimes exclusivement masculines, doit évidemment s'interpréter comme une preuve du très grand succès de la chanson.

Les rimes *a* (*-ai*), *c* (*-is*) et *d* (*-atz*) sont courantes. La rime *b* (*-onh*), rare, ne comporte qu'un seul mot, *lonh*. Au prix de cette particularité, la tendance au *trobar ric* est atténuée; nous avons affaire à un effet littéraire et psychologique autant qu'à un effet sonore.

---

[26] *Le troubadour Arnaut de Tintinhac*, Tulle, s. d. [1956], p. 8.

[27] Cfr. István Frank, *Répertoire métrique de la Poésie des troubadours*, Paris 1953, n° 376.

[28] Cercamon 112, 1a; Marcabru 293, 42.

* * *

Musique.

Trois manuscrits sur quinze ont conservé la notation musicale de la chanson : *R* (f° 63), *W* (f° 189), *X* (f° 81).

R est l'important manuscrit de la Bibliothèque Nationale (fr. 22.543) appelé *Chansonnier d'Urfé*. Ne contenant que des pièces en occitan, il a été écrit au XIV^e^ siècle, sur parchemin, en Languedoc précise Clovis Brunel [29].

W (B. N. fr. 844), « écrit au XIII^e^ siècle dans la France du Nord » [30] contient des oeuvres en langue d'oïl et en langue d'oc.

X (B. N. fr. 20.050) offre les mêmes caractéristiques [31].

Jusqu'à présent, la musique de la chanson a été étudiée et elle a été transcrite d'après le manuscrit *X* confronté avec *R* et *W*, d'abord dans la *Rivista musicale italiana* [32] puis dans l'ouvrage bien connu de Beck, *Die Melodien der Troubadours* [33]. Le livre de vulgarisation de ce musicologue, *La Musique des Troubadours* [34], a fait connaître la mélodie qui y est transcrite (p. 79). C'est à cette transcription qu'ont eu recours plusieurs philologues, soit pour la reproduire, ce qui est rare, soit, ce qui est beaucoup plus rare encore, pour la commenter. Je songe notamment ici à l'analyse de Salvatore Battaglia [35].

Le disque, à son tour, a attiré l'attention des amateurs de musique sur une des chansons les plus fameuses : deux enregistrements ont utilisé la version adoptée par Beck [36]. Celui de *l'Archiv*, sous la direction de Safford Cape, dans son désir de bien faire, ne rend que plus sensible, à mon sens, une particularité qui se marque déjà à la lecture de la transcription Beck : la tessiture extraordinairement élevée de cette chanson qui se révèle chanson de croisade et d'amour (nous le verrons ci-après) mais qui se trouve être, en tout cas, chanson d'homme. Or, le chant a dû être confié à une voix de femme — et de soprano...

N'y avait-il pas là un problème ?

D'autre part, il eût été peu logique, m'a-t-il semblé, de ne pas faire coïncider une nouvelle analyse du texte avec une analyse musicale renouvelée. J'ai été particulièrement heureuse, à cette occasion, de béné-

---

[29] Op. cit., n° 194.

[30] BRUNEL, op. cit., n° 139.

[31] BRUNEL, n° 193.

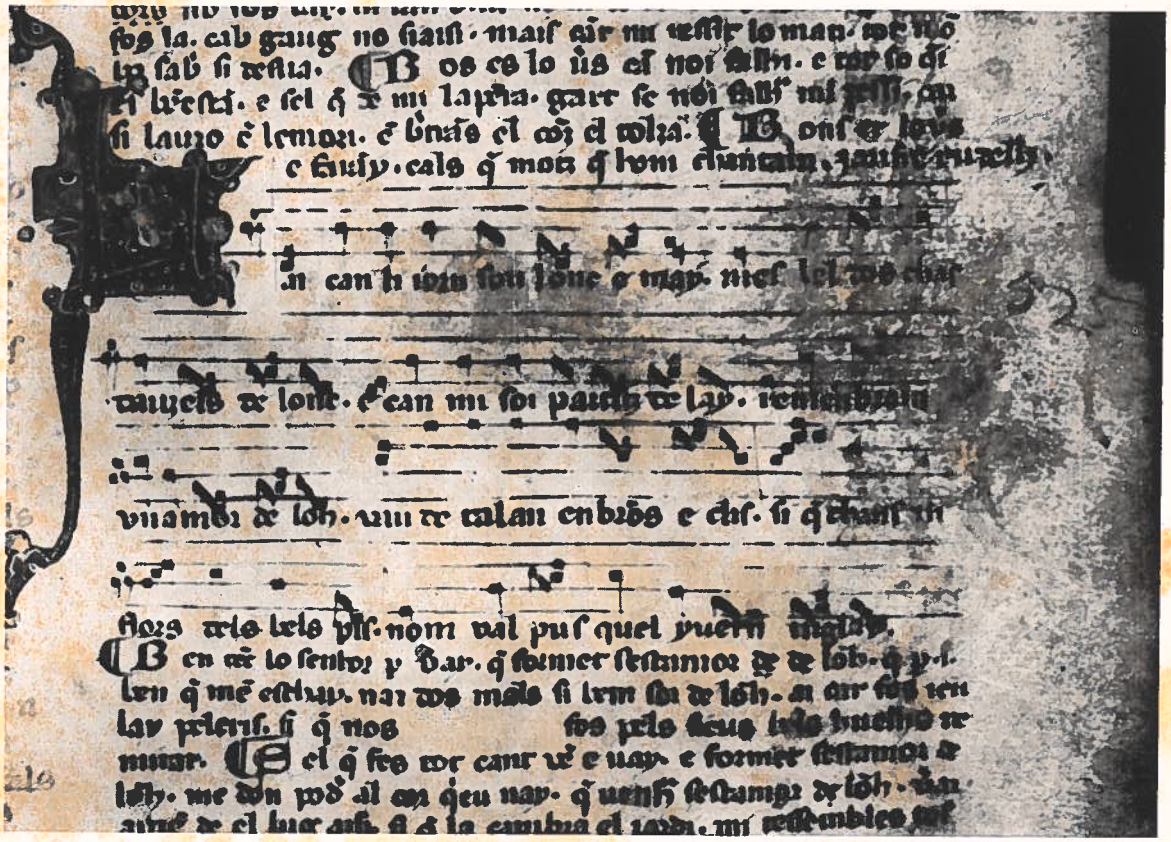
[32] Cfr. PILLET et CARSTENS, op. cit., n° 262.

[33] Strasbourg 1908, pp. 57 et 190.

[34] Paris, s.d. (Coll. « Les Musiciens célèbres »).

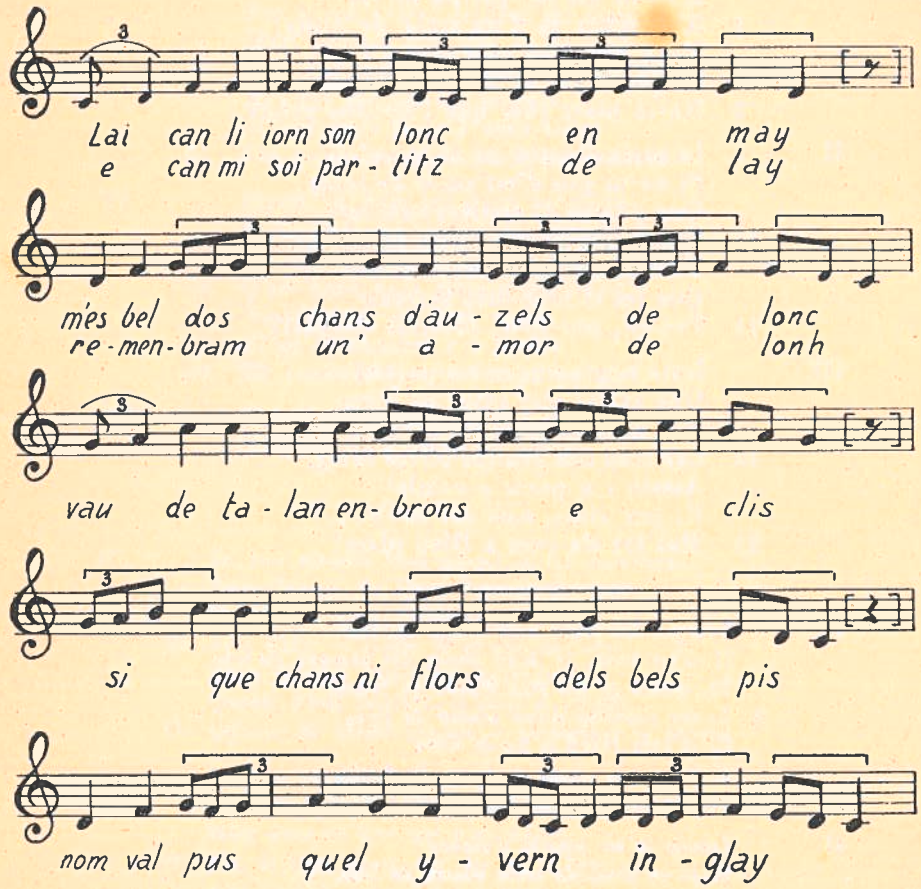
[35] Op. cit., p. 97 s.

[36] Éd. *Boîte à musique*, n° 45 ; Archiv Produktion Deutsche Gramophongesellschaft, n° 14.068.



La mélodie dans le ms. *R*.

ficier de la collaboration de Mme Suzanne Clercx, professeur de musicologie à l'Université de Liège, qui a bien voulu se pencher sur le délicat problème de la musique de Jaufré. On trouvera ici le résultat de son travail, une transcription nouvelle de la mélodie d'après le manuscrit *R*. Suzanne Clercx reviendra ailleurs sur la méthode suivie. En attendant, une note complémentaire jointe à sa transcription justifie les grandes lignes de celle-ci.



NOTE — Parmi les sources qui contiennent *Lancan li jorn*, *R*, *W* et *X*, notre choix s'est porté sur *R*. Malgré sa date plus récente (XIV^e^ s.; cfr. PILLET), son origine languedocienne (cfr. BRUNEL) nous paraît mieux garantir l'authenticité de sa traduction mélodique. D'autre part, *W* est partiellement dégradé et ne peut être complété que par la lecture de *R* avec lequel il offre de surcroît, des variantes mélismatiques. Quant à *X*, sa mélodie a été transposée en clé d'*ut* ce qui a pour effet d'élever anormalement sa tessiture; ne comprenait-on pas, dans le nord, que cette chanson de croisade devait être chantée par une voix d'homme?

Notre transcription restitue un 6^e^ mode sans accident alors que la transposition à la quinte impliquait l'usage d'un *si♭* et créait le climat d'un 7^e^ mode irrégulier. Du point de vue rythmique, l'accord entre le texte et la mélodie est satisfaisant. Mais il serait trop long de définir ici la méthode adoptée pour cette transcription.

SUZANNE CLERCX

* * *

Texte et traduction

I Lanqand li jorn son lonc en mai,
M'es bels douz chans d'auzels de loing,
E qand me sui partitz de lai
Remembra·m d'un'amor de loing.
Vauc, de talan enbroncs e clis
Si que chans ni flors d'albespis
No·m platz plus que l'inverns gelatz.

II Ja mais d'amor no·m gauzirai
Si no·m gau d'est'amor de loing,
Que gensor ni meillor non sai
Vas nuilla part, ni pres ni loing.
Tant es sos pretz verais e fis
Que lai el renc dels Sarrazis
Fos eu, per lieis, chaitius clamatz!

III Iratz e gauzens m'en partrai
Qan veirai cest amor de loing,
Mas non sai coras la·m veirai
Car trop son nostras terras loing.
Assatz i a portz e camis!
E, per aisso, non sui devis ...
Mas tot sia cum a Dieu platz!

I Lorsque les jours sont longs, en mai,
Il m'est beau, le doux chant des oiseaux de loin,
Et, quand je me suis séparé de là-bas,
Je me souviens d'une amour de loin.
Et je vais, lourd et las de désir
Si bien que chant ni fleur d'aubépin
Ne me plaît pas plus que l'hiver glacé.

II Jamais je ne jouirai d'amour
Si je ne jouis de cette amour de loin,
Car de plus noble et de meilleure je n'en connais
De nulle part, ni près, ni loin.
Tant est son prix et vrai et sûr
Que là au royaume des Sarrasins
Je voudrais être, pour elle, proclamé captif!

III Triste et joyeux je m'en partirai
Quand je verrai cette amour de loin,
Mais je ne sais quand exactement je la verrai
Car nos terres sont par trop loin.
Il y a tant de ports, de chemins!
Et pour cela je ne suis pas devin...
Mais que tout soit comme il plaît à Dieu!

IV
Be·m parra jois qan li qerrai
Per amor Dieu, l'amor de loing;
E, s'a lieis plai, albergarai
Pres de lieis — si be·m sui de loing!
Adoncs, parra·l parlamens fis
Qand, drutz loindas, er tant vezis
C'ab bels [digz] jauzirai solatz.

V
Ben tenc lo Seignor per verai
Per q'ieu veirai l'amor de loing;
Mas, per un ben que m'en eschai,
N'ai dos mals, car tant m'es de loing...
Ai! car me fos lai peleris
Si que mos fustz e mos tapis
Fos pelz sieus bels huoills remiratz!

VI
Dieus, qe fetz tot qant ve ni vai
E fermet cest amor de loing,
Me don poder — qe·l cor eu n'ai —
Q'en breu veia l'amor de loing,
Veraiamen, en locs aizis,
Si qe lá cambra e·l jardis
Mi resembles totz temps palatz!

VII
Ver ditz qui m'apella lechai
Ni desiran d'amor de loing,

IV
La joie viendra bien quand je lui mendierai,
Pour l'amour de Dieu, l'amour de loin;
Et, s'il lui plaît, j'hébergerai
Près d'elle — même si je suis de loin!
Alors viendra l'entretien merveilleux
Quand, fidèle lointain, je serai si proche
Qu'avec de beaux propos je savourerai le plaisir.

V
Je tiens bien le Seigneur pour vrai
Par qui je verrai l'amour de loin.
Mais, pour un bien qui m'en échoit
J'en ai deux maux, car elle est si loin...
Ah! fussè-je donc là-bas pèlerin
Si bien que mon bâton et mon écharpe
Fussent contemplés par ses beaux yeux!

VI
Dieu, qui fit tout ce qui va et vient
Et fixa cette amour de loin,
Donne-moi le pouvoir — car le désir, je l'ai —
De voir bientôt l'amour de loin,
De le voir vraiment, en lieux propices,
Si bien que la chambre et le jardin
Me paraissent, en tout temps, palais!

VII
Il dit vrai celui qui m'appelle glouton
Et désirant d'amour de loin,

Car nuills autre jois tant no·m plai
Cum jauzimens d'amor de loing.
Mas so q'eu vuoill m'es tant ahis
Q'enaissi·m fadet mos pairis
Q'ieu ames e non fos amatz!

VIII Mas so q'ieu vuoill m'es tant ahis!
Totz sia mauditz lo pairis
Qe·m fadet q'ieu non fos amatz!

Car aucun autre bonheur tant ne me plaît
Que jouissance d'amour de loin.
Mais ce que je veux m'est tellement dénié
Que mon parrain m'a jeté le sort
D'aimer et de n'être pas aimé!

VIII Mais ce que je veux m'est tellement dénié!
Que soit donc maudit le parrain
Qui m'a jeté le sort de n'être pas aimé!

* * *

Notes

STROPHE I.

1-2. La résonance d'une corde grave — *lonc* — a amené une autre résonance grave — *lonh*. En apparence, c'est peu. En fait, l'attaque traditionnelle de la chanson, la strophe printanière, va s'en trouver renouvelée.

Car ce que Jaufré Rudel évoque, ce n'est pas un chant quelconque, un gazouillis général d'oiseaux au printemps — « le chant des oiseaux, lointain » ou « un chant lointain d'oiseaux » comme on dit trop souvent (ainsi Jeanroy; ainsi Battaglia, p. 95: « il dolce canto degli uccelli lontano »). Ce n'est pas non plus le chant d'oiseaux familiers, celui que le trouvère Gace Brulé, plus tard, entendra malgré lui dans une contrée étrangère qui n'est pas sa « douce Champagne »:

Les oiseillons de mon païs
Ai oïs en Bretaigne.

C'est précisément le contraire. Les oiseaux que Jaufré aime écouter au printemps, ce sont des *auzels de loing*, des « oiseaux de loin ». Faudrait-il imaginer que le troubadour prête l'oreille, dans son propre pays, à des oiseaux venus d'ailleurs? Non, naturellement, puisque les oiseaux migrateurs regagnent leurs régions pour le Renouveau.

Jaufré ne peut vouloir dire que deux choses: ou bien, à la belle saison, il a l'occasion d'entendre loin de chez lui des oiseaux qui lui plaisent; ou bien, quand revient mai, il entend volontiers, dans son souvenir, des oiseaux d'une contrée lointaine. Dans les deux hypothèses, « le chant des oiseaux de loin » s'associe à une pensée d'amour.

3-4. Idée étroitement liée à la précédente (introduite par *et*): lorsque le poète s'est arraché (*se partir*) à certain pays indistinct (*lai*), il se remémore une amour de loin.

La parenté avec la phrase antérieure est marquée par deux débuts identiques (*lan qand ... qand*) et par deux finales qui se répondent en écho: *auzels de lonh, amor de lonh.*

La signification des vers 3 et 4 et, partant, de la strophe toute entière, a été obscurcie depuis que les éditeurs — suivant en cela Jeanroy — ont pris l'habitude de traduire le v. 3 « quand je me suis séparé de là-bas » par « quand j'ai cessé d'écouter le chant des oiseaux ». Mais cette glose ne se justifie pas. Nous savons que Jaufré Rudel s'exprime toujours en phrases simples, sans amphigouri. Porquoi dérogerait-il à son *trobar leu*?

Se partir de, « se séparer de », est une expression courante, que l'on rencontrera encore au v. 15 - et qui se trouve aussi dans une autre chanson de Jaufré [1]; les deux fois, elle est associée comme ici à l'idée de l'amour.

Ce qui pourrait surprendre, peut-être, c'est ce *lai* du v. 3, si bien détaché à la rime: de quel « là-bas » s'agit-il?

Lié intimement à *auzels de loing* du vers précédent et à *amor de lonh* du vers suivant, ce *lai* intemporel, indéfini, désigne — on le devine — le pays de l'amour lointaine. Cette interprétation se confirme par l'usage même de Jaufré Rudel car, à relire son oeuvre entière, on s'avise que le poète a fait de *lai* un mot chargé de sens, un mot-clé, au même titre que les expressions relatives à l'amour lointain (« *luenh* es lo castels, *amor de terra lonhdana, amor de lonh* »). Habilement amené, précieusement serti dans la quasi totalité de ses chanson, ce « là-bas » indéterminé, volontairement mystérieux, contribue ainsi à former cette atmosphère de rêve éveillé, à la fois net et indécis, où le troubadour se complaît [2]:

Chanson I.
v. 15 D'aquest'amor suy cossiros
Vellan e pueys sompnhan dormen,
Quar *lai* ay joy meravelhos
Per qu'ieu la ja jauzitz jauzen.

Chanson II.
v. 33 *Lai* es mos cors si totz c'alhors
Non a ni sima ni raîtz
Et en dormen sotz cobertors
Es *lai* ab lieis mos esperitz ...

Chanson IV.
v. 27 E, que qu'ieu m'en anes dizen,
Lai mi remanh e *lay* m'apays ...

Chanson VI.
v. 19 Anc tan suau no m'adurmi
Mos esperitz tost no fos *la* ...

Ces exemples sont à rapprocher de deux autres vers de notre chanson V, v. 13 et 33, où *lai* apparaît encore. Mais ces derniers exemples méritent un commentaire spécial.

Ainsi donc, dans le premier quatrain de sa chanson, Jaufré veut exprimer la pérennité du souvenir et le prestige du songe: au printemps, il aime les oiseaux de loin; quand il quitte un « là-bas » pour lui assez précis, il se ressouvient (*remembra·m*) *d'un'amor de loing*. D'*une* amour de loin? Oui, d'une

---

[1] N° I de l'éd. JEANROY, *Quan lo rossinhols et folhos*, v. 29:

Amors, alegre·m part de vos

ce que l'édition traduit très justement par « Amour, je me sépare de vous ... ».

[2] Chansons citées dans l'ordre de l'éd. JEANROY.

amour: sa délicatesse l'empêche de cerner d'emblé une notion qui s'affirme progressivement (*est'*amor de loin v. 9, *cest'*amor de long v. 16, et, enfin, *l'*amor de long, v. 23 et 30).

Quant à l'expression désormais fameuse *amor de loing* elle a émergé de ces deux vagues roulées: *se partir - remembrar*. Se séparer, se souvenir ...

5-7. Ils disent l'envoûtement produit par le souvenir sur le troubadour. Une impulsion: je vais (*vauc*). « Je vais », non pas « pensif, morne, tête baissée » (Jeanroy) ni même « de humor apesadumbrado y cabizbajo » (de Riquer) - mais « je vais, lourd et las de désir ». Une inversion qui renouvelle par avance le cliché *enbroncs e clis*, accole *talan* à *vauc*, créant ainsi un brusque *crescendo* dans le sentiment qu'accuse fort bien la mélodie.

Talan (désir) est un mot qui convient bien au passionné Jaufré Rudel: c'est ainsi que la chanson III ne l'emploie pas moins de trois fois.

Ici, ce mot mis en évidence explique le changement qui s'opère chez Jaufré. C'est parce que le souvenir de l'amour l'a tout chargé de *désir* que le poète ne vibre plus aux charmes du printemps et que ce printemps *(chans ni flors d'albespis*) ne lui plaît désormais pas plus que l'hiver glacé. Sept vers ont suffi pour exprimer cela, pour passer de *mai* à l'*hiver*.

Comprise comme elle mérite de l'être, la première strophe de la chanson distille donc, avec un art consommé, le sentiment de l'ineffable. Cependant, cela ne l'empêche pas de laisser apparaître, en filigrane, un dessin des rapports du troubadour et de son *amor de lonh*. D'abord, Jaufré n'aime « les oiseaux de loin » que dans la mesure où ces oiseaux évoquent le pays de « l'amour lointaine ». Jaufré les a entendus jadis ou bien les entend encore « là-bas ». D'autre part, comment présente-t-il l'apparition de la « remembrance »? Comme un phénomène bien connu, et qui se répète: *Qand me sui partitz de lai* (avec un verbe au passé indéfini), *remembra·m*, « je me souviens » — au présent — et non « je me suis souvenu » ou « je me souvins ». Il est intéressant de noter, à ce sujet, qu'aucun manuscrit ne fournit la leçon *remembre·m*. Nous avons donc bien affaire à une situation d'habitude. La constatation est importante. Elle implique des relations suivies, tout un comportement habituel, des rencontres, des séparations, entre le troubadour Jaufré Rudel et sa Dame. *Sa Dame?* Sans doute, nous ne savons pas encore avec certitude, après cette première strophe, que l'*amour de loing* a le visage d'une vraie Dame, une femme- « femme » comme dit M. Leo Spitzer. Mais la certitude viendra par la suite.

STROPHE II.

Cette strophe, le seconde dans le ms. *B*, occupe la même place dans la plupart des manuscrits (*A*, *E I K*, *S*, *Sg*, *D*, *e*).

Cette place est-elle la bonne?

Oui, l'enchaînement avec la strophe I y est beaucoup plus logique que dans le manuscrit *C* par qui notre strophe II est refoulée en cinquième place. *Un'amor de loing*, restée indéfinie au v. 4, est reprise ici par des vers qui, parlant d'*est'amor de loing* (v. 9), s'appliquent à nous déterminer, à nous préciser, non pas encore la matérialité, mais bien la *valeur* (le *pretz*, v. 12) de cette amour. Le manuscrit *C*, au contraire, fait intervenir beaucoup trop tôt, sans ces précautions, l'*amor de lonh*. Il évoque trop tôt aussi, sans préparation, le *Senhor* par qui le poète est sûr de voir l'amour lointaine.

8-9. Position de principe du poète: il ne jouira jamais de l'amour s'il ne jouit pas de cette « amour de loin ». Emploi cher à Jaufré du verbe *jauzir*. « Il y a véritable abus du verbe *jauzir* et de ses dérivés » écrit Jeanroy [3]. Il faudrait y voir plutôt une véritable marque car *jau*, avec ses dérivés, est le mot le plus souvent répété dans toute l'oeuvre du troubadour de Blaye. *Jau*, ne lui a peut-être pas paru sans rapport avec son prénom *Jau*fré.

10-14. Les idées développées ici, non plus que leur forme, ne présentent rien d'original. *Gensor ni meillor, ni pres ni loing, verais e fis*: la pensée s'exprime par des locutions toutes faites jusqu'au moment où le poète, après avoir dit les mérites de son amour, révèle que « pour elle » (*per lieis* v. 14), il voudrait être proclamé captif au pays des Sarrasins.

Ce *per lieis* mérite un commentaire. Dans tout ce qui précède, aucune mention de femme, de Dame ou d'amie; le pronom ne peut donc s'appliquer grammaticalement qu'à *amour* du v. 9, substantif féminin en ancien provençal. « Etre appelé captif pour un amour » est au reste une idée parfaitement admissible. Ici, comme dans ses autres chansons, Jaufré — semblable en cela à beaucoup de troubadours — affecte de ne jamais prononcer le mot *amiga* ou *domna*. Cette Dame qui occupe tant sa pensée et son coeur, il ne la détermine *jamais*, il ne la nomme pas: c'est l'*amistat* (même s'il se révèle qu'elle a le corps dodu, souple et beau I 8-11), ou c'est *un'amor*, mais c'est surtout Elle — avec une majuscule —, Elle qui se trouve désignée par le mot *amor*. Toute l'oeuvre de Jaufré Rudel repose sur cette confusion. Aussi, pour respecter les nuances infinies qui naissent de ce flottement de sens entre *amor* et *Ella* ou *Lieis*, vaut-il mieux employer *amour* au féminin dans la traduction de Jaufré.

Le vers le plus intéressant de cette strophe II est celui qui a trait à la captivité souhaitée (*fos* est un irréel du présent, fait remarquer Spitzer): *lai el renc dels Sarrazis*.

Lai, cette fois, est donc glosé: exemple unique dans les 9 emplois de Jaufré. Comment interpréter cette glose? Jaufré livre-t-il ici, volontairement ou non, le secret des autres *lai* mystérieux de son oeuvre? Autrement dit, faut-il comprendre que l'objet de son amour habite et a toujours habité au « royaume des Sarrasins »?

Ou bien le *lai* du pays des Infidèles où l'on peut devenir prisonnier (v. 13) ne s'oppose-t-il pas plutôt au *lai* secret du ravissement amoureux dont il vient d'être question (v. 3), comme l'Enfer s'oppose au Paradis?

M. Leo Spitzer a choisi, en discutant l'interprétation de Mme Grace Frank pour qui l'amour lointaine de Jaufré est une allégorie de la Terre Sainte. « Serait-ce assez imaginatif », écrit-il (op. cit., p. 20), « que de suggérer, dans l'hypothèse de l'équation: dame = Terre Sainte une captivité précisément chez les habitants de la Terre Sainte?— Il est évident que la dame lointaine ne demeure pas en Terre Sainte, mais en terre chrétienne, si son troubadour offre, comme preuve *suprême* de son esprit de sacrifice, une vie de servitude — là-bas en Orient ».

On pourrait sans doute raffiner et dire: « et si, pourtant, Jaufré envisageait précisément comme un supplice de Tantale le fait d'être prisonnier en pays sarrasin, à proximité de celle qu'il aime? ». L'idée, certes, n'est pas absurde;

[3] Éd., p. XII, n° 4.

elle paraît même se fortifier à la lecture d'autres détails de la chanson (v. 18-21) qui semblent bien donner raison à la *Vida* du troubadour quand celle-ci fait de la comtesse de Tripoli la Dame lointaine de Jaufré. Mais la *Vida* elle-même n'a-t-elle pas puisé sa substance dans ces vers?
En vérité, à cet endroit du texte, rien ne nous renseigne encore sur le pays de l'*amor de lonh*.

Pour Gaston Paris, on le sait, les vers relatifs au pays des Sarrasins constituent une simple manière de parler qui n'implique aucune intention d'aller dans leur pays [4]. Et cette opinion a été reprise récemment par Santangelo [5]. Mais sur quoi se fonde-t-elle? Aucun argument n'a été avancé ni de part ni d'autre. Au contraire, tout laisse croire que le Prince de Blaye fait ici une déclaration, outrancière certes, mais qui prouve malgré tout son désir sincère d'aller en Terre Sainte combattre les Sarrasins.

Son époque est celle de la deuxième croisade et nous savons qu'il était outremer en 1148. Eût-il été séant, pour lui, de plaisanter avec l'idée d'une captivité chez les Infidèles? Ne connaissons-nous pas, d'autre part, le caractère passionné et religieux à la fois de Jaufré dont la chanson n. 1 est une belle chanson de croisade? Pourquoi refuserions-nous, enfin, à cette chanson n° V l'historicité que nous reconnaissons à la chanson n° 1?

M. Leo Spitzer répondrait par une autre question: « Pourquoi l'auteur d'une chanson de croisade ne pourrait-il pas traiter *dans d'autres compositions* un thème purement amoureux (op. cit., p. 35)? ».

Et il aurait raison, sans aucun doute, s'il pouvait prouver que notre texte n'est tissé que de songe. Mais il se fait que, rêvant, Jaufré Rudel effleure ici, de son plein gré, la réalité d'une captivité chez les *Sarrasins*. Nous ne pouvons pas l'ignorer.

Nous ne pouvons pas, même si nous le désirons, ne pas reconnaître en ce vers une allusion à des préoccupations contemporaines. Précisément parce que nous admettons que «la poésie rudellienne est issue de l'esprit chrétien des cours provençales » (Spitzer, p. 36). Or, dès 1146, c'est-à-dire au temps de Jaufré, l'esprit chrétien est tendu vers l'idée de Croisade.

Le « biographisme », nous ne le cherchons pas. C'est Jaufré Rudel en personne qui nous y amène.

STROPHE III.

15-16. Voici qu'apparaît précisément, au début de la troisième strophe, en liaison immédiate avec l'idée d'une captivité possible chez les Sarrasins, la préfiguration d'une rencontre entre le poète et sa Dame. Une préfiguration

---

[4] Dans son fameux article *Jaufré Rudel*, d. *Revue historique*, 1893, p. 246.

[5] Op. cit., p. 20, n. 1: l'allusion aux Sarrasins « non implica per nulla — come pur s'è creduto — il proposito di andare nel loro paese ». J'ajouterai — à la lecture d'un article tout récent de Claude CAHEN, *Le premier cycle de la croisade (Antioche - Jérusalem - Chétifs)*, d. *Moyen Age*, 1957, pp. 311-328 — que la notion même de *caitius* avait pris, à la veille même de 1148, une densité extraordinaire par la rédaction de la chanson de croisade *Les Chétifs*. Ces *Chétifs* ont toute une histoire. « Il s'y trouve des souvenirs historiques concernant des Francs et des Orientaux. Il s'y trouve des récits nés en Occident, probablement à Poitiers. Il s'y trouve des récits et des thèmes de folklore orientaux. Tout cela a été amalgamé, probablement par le poète de Raymond [de Poitiers, oncle d'Aliénor d'Aquitaine] à Antioche ... ».

assez curieuse en apparence. En effet, Jaufré parle de quitter son amour (*partrai*) avant même d'avoir dit qu'il allait la voir ou la revoir (*veirai; revezer* est très rare chez les troubadours, « revoir » pour un amant étant encore « voir »). Et ce n'est pas tout. Il fait état de sentiments singulièrement contradictoires au moment de ce départ anticipé: *iratz e gauzens*. « Triste », certes. Mais « joyeux »?

La difficulté n'a pas échappé à M. Spitzer qui la résout en considérant toute la strophe comme un désir de « rapprochement dans l'espace seulement pour qu'il y ait possibilité de nouveau départ ». Pour lui, le désir de Jaufré n'est « que l'idée « platonique » de ce désir ». « Il partira (toujours en idée) *iratz e gauzens*, c'est-à-dire dans l'état paradoxal caractéristique d'un amour sans issue » [6].

L'explication est subtile. Trop subtile: elle méconnaît beaucoup d'autres données, bien réelles, de la chanson.

Car si nous tenons compte de l'enchaînement des idées de cette chanson, si nous avons encore devant les yeux les Sarrasins de la strophe précédente, si nous contrôlons nos constatations présentes par d'autres détails qui suivent, il n'est pas difficile d'admettre que Jaufré parle ici en croisé, devant un public imaginaire de seigneurs et de dames, tout préoccupés eux aussi d'une croisade, et même envoûtés par elle. Au moment d'une guerre, on a toujours compris la pensée de l'homme qui se prépare à faire son devoir: « je partirai triste et joyeux quand j'aurai revu mon amour ».

Au reste, Jaufré Rudel qui partit en Terre Sainte a dit la même chose en parfait chrétien dans sa chanson de croisade n° 1:

v. 29 Amors, alegre·m part de vos
Per so quar vau mo mielhs queren.

[Amour, je me sépare de vous le coeur joyeux
Parce que je cherche ma perfection].

Dans notre chanson, la pensée est plus elliptique, mais elle reste la même. S'il s'agissait d'une chanson purement amoureuse, le *iratz e gauzens* serait presque incompréhensible. Et c'est si vrai que, pour n'avoir pas reconnu un homme de la croisade chez le poète de l'*amor de lonh*, beaucoup de copistes ont jugé bon d'apprendre en cet endroit à Jaufré Rudel son métier d'amoureux: *iratz e dolens* lui fait dire *C* et, avec lui, *R*, *S*, *e*, *a*, tandis que *M* et *Sg* optent pour *iratz e marritz*.

17-18. La certitude d'une rencontre avec sa Dame existe donc chez Jaufré (v. 16 « Quand je verrai cette amour de loin » et non « si je vois cette amour »). Mais c'est le *moment* de cette rencontre qu'il ne peut prévoir: *mas non sai* coras *la·m veirai*. L'accent porte sur ce *coras* plus précis que *qan* du v. 16.

Le motif de cette incertitude est clairement exprimé: les « terres » du troubadour et de sa Dame (on n'a donc décidément pas affaire à une allégorie) sont trop éloignées. Et l'accent, cette fois, tombe sur ce *trop*.

19-21. La notion de distance est reprise et précisée, matérialisée, par la mention des obstacles: *portz e camis*. Il ne s'agit pas d'une expression stéréotypée où les deux termes auraient une valeur sensiblement égale. *Camis* ne demande

[6] *L'amour lointaine*..., pp. 18-19.

pas de commentaires: il s'agit des chemins. Mais *portz* requiert plus d'attention: on le voit immédiatement par l'attitude des autres manuscrits qui, tous, sauf *A* et *a*, ont préféré la notion plus vague, plus rapprochée de *camis: pas*, passages. Et ceci ne fait que rendre la leçon de *B* plus intéressante.

On sait que *port* peut avoir plusieurs sens secondaires à côté de celui de « hâvre, refuge pour bateaux »: refuge, col de montagne, montagne (v. LEVY VI 465). Serait-ce un de ces sens qu'il aurait ici? Non, car dans ces cas-là, *port* est englobé dans une expression (*passar los portz*, par exemple) qui se charge d'éclairer l'idée. Mais si, encore une fois, on veut bien replacer la chanson dans sa perspective historique, si on se souvient que Jaufré entreprit réellement le voyage d'outremer, *portz* dit exactement ce qu'il veut dire; le mot fait allusion aux routes maritimes opposées aux chemins terrestres.

Il ne s'agit donc pas de vers de remplissage ou de formules abstraites. Nous sommes devant la supputation anxieuse d'un homme qui doit vraiment accomplir un long et difficile voyage. Une exclamation lui échappe: « Il y en a tellement, des ports et des chemins! ». Et ceci porte moins sur la notion de distance que sur la difficulté de prévoir un itinéraire. Voilà pourquoi il ne peut fixer le moment exact d'une rencontre (*no sui devis*, je ne suis pas devin); voilà pourquoi, gravement, il s'en remet pour tout à Dieu [7].

Il resterait à examiner dans quelle mesure cette strophe confirme ou infirme la donnée de la *Vida* de Jaufré Rudel qui fait de la comtesse de Tripoli la Princesse lointaine du troubadour. Mais ce serait entrer dans le problème de l'identification de l'*amor de lonh*, problème qui ne sera pas traité à cette place.

STROPHE IV.

De s'être remis dans les mains de Dieu, Jaufré Rudel ressent une allégresse qui remplira toute cette strophe, la seule consacrée entièrement à la joie (*iois*) et même au bonheur. Il n'envisage plus la longue route qui le sépare de l'amour de loin; il rêve de son arrivée auprès d'elle.

---

[7] M. Diego ZORZI a récemment interprété *devis* d'une façon nouvelle. Pour lui, il ne s'agit pas du substantif « devin » mais du participe passé du verbe *devire*, « séparer ». Il rattache cette forme aux autres passages qui, selon lui, forment « l'idea-vertice » de Jaufré Rudel dont la poésie *Lanquan li jorn* est la plus parfaite incarnation: *amour de lonh, formato de Dio*, amour à l'image de Dieu, *d'après le propre rythme de Dieu* « créateur de ce qui va et vient ».

Ainsi s'expliqueraient les expressions « PRES *de lieis, si be 'm suy de* LOING » et « *qand drutz* LOINDAS *er tant* VEZIS »; il faudrait y joindre « *trop son nostras terras* LONH ... *e per aisso non suy* DEVIS. « Nos terres sont par trop loin ... et pourtant je n'en suis plus séparé ».

Cette explication de M. Zorzi est acceptée, avec des nuances, par M. Leo Spitzer.

Cependant, dans ce cas, que deviendrait le v. 21 — *Mas tot sia cum a Dieu platz!* — dont M. Zorzi non plus que M. Spitzer ne tiennent compte? A quoi correspondrait la restriction introduite par *mas*? D'autre part, *per aisso* ne signifie pas « pourtant ». En fait, le *devis* du v. 20 doit être comparé, comme l'a fait Levy qui incline vers la traduction *devin* (s. v°. *devire*), à un exemple de Cercamon qui présente, à peu près à la même époque, mêmes pensées et mêmes expressions:

Ni muer ni viu ni no guaris,
Ni mal no 'm sent, e si l'ai gran;
Quar de s'amor no suy devis
Non sai si ja l'aurai ni quan.

(*Quant l'aura doussa s'amarzis*, éd. JEANROY, C.F.M.A., v. 31-34).

Les manuscrits *A* et *B* sont les seuls à ménager à cette strophe IV, au beau milieu de la chanson, la place qui lui revient: la plus importante. Elle est, en effet, l'axe de tout le poème: trois strophes l'annoncent dans un mouvement en *crescendo* du sentiment passionné (printemps dans la mélancolie d'une séparation — définition d'un amour parfait, exaltant — préfiguration d'une rencontre difficile); trois strophes suivent, en *decrescendo*, qui ramènent l'exaltation à un état de mélancolie (sentiment de l'éloignement — prière inquiète à Dieu — tristesse de l'amour non partagé).

Quant à notre strophe IV, elle contient l'idée principale. Elle contient tout Jaufré lui-même: la recherche de son bonheur (v. 22), le mélange intime de l'amour de Dieu et de l'amour profane (v. 23), les oppositions-équations qui lui sont caractéristique (v. 25-28).

22-23. Bien qu'il en ait déjà été question plus haut, je m'arrêterai encore à l'idée contenue ici. Le poète imagine le bonheur qu'il aura à mendier (*querir*) auprès de sa Dame — auprès d'Elle qui n'est pas nommée mais qui est deux fois suggérée (v. 24 et 25) par *lieis* — « pour l'amour de Dieu, l'amour de loin ».

Per amor Dieu est une formule qui reprend à cette place sa pleine signification. Au nom de l'amour divin, Jaufré s'apprête à demander à son terrestre « amour de loin » l'amour de loin qu'il lui témoigne: subtilité exquise qui a échappé, on l'a vu, à presque tous les copistes. Cette subtilité permet de découvrir la valeur objective que le troubadour continue d'attribuer à l'expression *amor de lonh*. Spiritualisme de Jaufré! *Amor de lonh*, tout en désignant la Dame, ne s'identifie pas avec elle. Ainsi, la prière d'amour à l'amour est le début éblouissant des autres oppositions-équations dont M. Spitzer a si bien démonté le délicat mécanisme.

24-25. Conformément à son étymologie (*alberc* h e r i b e r g a , tente de campement), *albergar* s'emploie surtout en parlant du logement des soldats, des croisés, des pèlerins (v. notamment Du Cange, s. albergare). Sa présence surprendrait un peu dans un texte exclusivement amoureux. Au reste, Jaufré ne parle pas « d'être hébergé près d'Elle » mais « *d'héberger* près d'Elle ».

Employé intransitivement, le verbe accentue encore certaine allure militaire; il évolue vers la nuance: « avec sa permission (ce n'est qu'une clause de style), je camperai auprès d'elle ». Nous restons toujours dans la perspective de la croisade.

Le v. 25, au milieu des sept vers de la strophe centrale, proclame l'idée-maîtresse du poème qui est celle de toute l'oeuvre de Jaufré Rudel et qui pourrait lui servir d'exergue: *pres de lieis si be·m sui de loing*. « Près d'elle, même si je suis de loin ». Finesse et douceur de la pensée; fermeté de la forme.

26-28. A remarquer le *parra*, qui fait évidemment écho au *parra* du v. 22. Il convient donc de n'en pas atténuer la portée et d'essayer de rendre, dans la traduction, l'effet d'apparition, de « surgescence », voulu par Jaufré.

Parlamen conserve ici une teinte du langage juridique évidemment familier au prince de Blaye: « réunion, conférence pour prendre des décisions » (Levy VI 83,5°). Cela donne une saveur particulière à sa transposition sur le plan amoureux.

Notre manuscrit *B* comporte une lacune après *bels*. Pour y suppléer, il faut recourir aux variantes relevées par Jeanroy. La confusion des leçons dit assez l'embarras des copistes. Le texte original contenait probablement un

mot plus rare que *digz* [8]. *Solatz*, de toute façon, est assuré. Il clôt de façon caractéristique cette strophe dont le premier vers parlait de « joi ».

L'expression *jauzir solatz*, posséder le plaisir, le savourer, dit naturellement avec fougue l'enthousiasme amoureux de Jaufré. Elle est à rapprocher d'un vers de la fameuse sextine d'Arnaut Daniel, autre volupteux:

v. 6 Jauzirai joi en vergier o dinz cambra.

STROPHE V.

Après la strophe de l'exaltation amoureuse, du rêve heureux, voici celle du retour au réel, à l'impatience, à la mélancolie.

29-32. Sans doute, le poète s'en remet totalement au Seigneur; il le tient, il le répute véridique, lui par qui il verra l'amour de loin, *mais* pour un bien qui lui échoit ainsi de ce Seigneur (*que m'en eschai*), il en a (toujours de ce Seigneur) deux maux: non seulement son amour est loin de lui (*m'est de loing*), mais terriblement loin (*tant*). Autrement dit, si c'est au Seigneur que Jaufré devra de voir son amour de loin dans le futur (*veirai*), c'est à ce même Seigneur qu'il doit de le savoir dans le présent (*m'es*) terriblement éloigné.

On peut assurément comprendre que Jaufré Rudel parle ici du Seigneur dans l'absolu, ce Seigneur tout puissant d'où dépendent à la fois une rencontre et une absence.

Mais, en se plaçant dans le cadre de l'époque, on peut comprendre aussi que Jaufré, éloigné de sa Dame par le service du Seigneur (c'est-à-dire la croisade) pourra la voir par le même service de la croisade.

Le parti à choisir dépend de l'interprétation du v. 35: « Ah! fussè-je donc là-bas pèlerin! ». *Lai*, de nouveau indéterminé (là-bas, près d'elle) ne nous est pas d'un grand apport. Il s'agit donc de peser, et de bien peser, la signification de l'allusion au *peleris*. La tâche n'est pas commode.

Pour M. Leo Spitzer, « l'allusion au pèlerinage doit être comprise ... par le transfert de concepts religieux à la passion humaine: c'est la dame humaine qui, telle la Vierge ou Dieu, doit regarder d'un regard de pitié l'accoutrement piteux de ce pèlerin d'amour, *viator amoris* ... » [9]. Car M. Spitzer ne croit pas que Jaufré envisage réellement un pèlerinage outremer. Il rejoint donc la pensée de Gaston Paris: « Je crois qu'il s'agit là non pas d'un vrai pè-

---

[8]

C *Qu'ab cortes ginh jauzis s.*
e » » *gen jau bel s.*
S *Ab gai ditz.*
Sg *C'ab cortes joi jatz bel s.*
W *En cortois jois gist gens soillais*

Il s'agit probablement de *genh* (< i n g e n i u m; cfr. RAYNOUARD III 455; LEVY IV 103) 'génie, adresse, art, ruse' et aussi 'engin, machine de guerre'.

E, I K, S *Ab bels digz jauzira solatz*
Qu'ab bels digs

B donne *jauzirai*; cette première personne que l'on peut déceler aussi dans le *jauzis* (subj. parfait) de *C* convient mieux au ton de la strophe que la troisième. Elle entraîne naturellement la traduction de *er*, « je serai », et non « sera » au vers précédent.

[9] Op. cit., p. 17.

lerinage, mais d'un déguisement en pèlerin analogue à celui qu'emploie une fois Tristan pour pénétrer auprès d'Iseut » [10].

Mais cette explication ne va pas sans difficultés.

Tristan a de bonnes raisons de se déguiser pour rejoindre secrètement Iseut, la femme de son oncle. Jaufré Rudel fait-il allusion, en un endroit quelconque de ses poésies, à une situation aussi dramatique entre sa Dame et lui?

D'autre part, pourquoi l'allusion au « pèlerin », si déguisement il y a, est-elle justement précédée d'une évocation au Seigneur « par qui le troubadour verra l'amour de loin »? M. Spitzer qui, comme M. Zorzi et Casella, voit tant de résonances d'une philosophie chrétienne chez Jaufré Rudel, et notamment dans ce passage (« transfert de concepts religieux . . . »), ne devrait-il pas s'inquiéter de cette contradiction fondamentale, de ce passage insolite du sacré au profane?

Enfin, à propos de ces vers 33-35 relatifs au pèlerin, il est difficile, semble-t-il, de ne pas tenir compte de l'existence, dans la même pièce, des v. 13-14 où le poète se déclare prêt à accepter la captivité chez les *Sarrasins*. Les deux fois, emploi de l'adverbe *lai*. Les deux fois, emploi de *fos*. Hasard, ou bien identité de formules de souhait, le troubadour exprimant par deux fois sa détermination de se rendre en Terre Sainte? Le doute n'est guère permis. L'explication historique qui se présente d'elle-même, sans être aucunement sollicitée, vaut ici infiniment mieux que l'invention successive de deux motifs différents (une fois une « formule vide de sens »; l'autre fois, un « déguisement ») pour trouver une signification à des expressions étroitement apparentées. Comme l'a dit M. Irénée Cluzel devant la combinaison de ces deux motifs: « N'est-ce pas là torturer quelque peu les textes pour les adapter à une idée préconçue? » [11].

Mais arrêtons-nous donc au sens exact de *peleris*.

On n'a pas assez rappelé — et c'est une erreur — que dans la langue ancienne (aussi bien d'oc que d'oïl), *pelerins* a le sens moderne de « visiteur de lieu consacré », sans aucun doute, mais qu'il a encore celui de « croisé ». Les historiens des croisades emploient continuellement *peregrinus* dans cette acceptation. De nombreux textes en langue vulgaire ne procèdent pas autrement. A l'époque de la seconde croisade, il n'y aurait donc pas un auditeur qui, entendant le mot *peleris*, n'eût pensé « croisé » — et cela, Jaufré Rudel le savait bien.

Le *peleris* de la chanson est donc bel et bien un croisé. Un croisé qui n'a pas encore pris sa place dans l'armée combattante (il n'est question ni de *lansa* ni de *bran acerin*), mais qui est en instance de départ pour la Terre Sainte, qui s'y voit déjà.

Son rêve se précise, il se voit dans un costume déterminé avec un *fustz* et un *tapis*.

Fustz (de f u s t i s latin qui a le même sens) signifie bâton, gourdin, bourdon: c'est un attribut classique du pèlerin.

Tapis: la réalité de l'objet pour nous est plus difficile à saisir.
On sait que Gaston Paris rattachait ce mot rare à *tapin* qui figure dans les expressions *anar tapis* « aller en piètre appareil » ou *anar a tapin, a tapis* ' secrètement ' (Raynouard V 303, Levy 58). Il voyait donc dans le *tapis* de Jaufré un « déguisement ».

---

[10] Gaston Paris, op. cit., p. 521.

[11] *Jaufré Rudel et l'amor de lonh*, d. *Romania*, 1957, p. 91.

Cependant, la juxtaposition des substantifs *mos fustz* et *mos tapis* indique qu'on a affaire ici à deux objets matériels, non à un objet matériel et à une abstraction. Ainsi l'ont compris tous les traducteurs cités par LEVY (s. v. *tapin* n° 3): DIEZ « pilgertasche »; RAYNOUARD et STIMMING « souquenille »; APPEL « ärmliches Gewand? ».

Il faut y joindre JEANROY qui écrit dans son *Glossaire*: « haillon, esclavine, manteau de pèlerin (?) et peut-être forme altérée de *tapitz* ».

Les différents sens donnés au mot de Jaufré ne l'ont été que par conjecture puisque, nulle part ailleurs, on ne relève aucun emploi similaire.

C'est donc à *tapis* lui-même qu'il faut revenir et s'arrêter. Notre mot *tapis*, d'origine grecque, commençait à se répandre avec l'objet au XII[e] siècle. Comme l'objet, il restait une rareté. On voit, par les historiens des croisades, que le *tapes*, tapis, était un objet oriental de luxe, richement décoré, servant à garnir le sol, les murs, les sièges ou les lits [12]. Pendant longtemps, seuls les grands personnages s'assirent ou se couchèrent sur des tapis [13]. C'est évidemment pour montrer le faste d'Erec que Chrétien de Troyes fait figurer un tapis dans les bagages de son héros: sur ce tapis, des armes sont déposées et Erec s'assied pour les revêtir [14].

En combinant cet usage avec l'usage de la couverture, on voit très bien à quoi devait servir et ressembler le *tapis* de Jaufré: une étoffe épaisse richement décorée qui, jetée sur les épaules, faisait office de protection et qui devait servir aussi pour s'asseoir et se coucher. C'est en fait l'équivalent de la *pera*, associée si souvent, dans les textes latins relatifs aux croisades, au *baculus* ou bâton traditionnel du pèlerin.

La *pera* était primitivement un vêtement des moines d'Égypte, une sorte de cape en peau de chèvre, ancêtre de la « pèlerine », qui fut transmise aux moines d'Occident dès saint Benoît (la *mélote* [15]). Puis l'objet devint l'*escharpe*, autre vêtement traditionnel, de formes diverses, du pèlerin.

Odon de Deuil, en décrivant la cérémonie religieuse qui eut lieu à Saint-Denis lors du départ à la deuxième croisade du roi de France Louis VII et de la reine Aliénor, ne manque pas de montrer le roi revêtu de cette *pera* [16]. On verra de même, plus tard, saint Louis muni de l'*escharpe* et du *bordon*: « *ibi accepit peram et baculum peregrinationis suae* » (Du Cange).

---

[12] Voir notamment les tomes II et IV des *Historiens des Croisades*, I, 212; G 255 A et A 697 E, F.

[13] V. GAY, *Glossaire archéologique*, et Henry HAVARD, *Dictionnaire de l'ameublement et de la décoration*, Paris, s.d., s. *tapis*.

[14] *Erec et Enide*, éd. Mario ROQUES, C.F.M.A., Paris, 1953:

v. 2623 Puis s'an monta en unes loiges
e fist un tapiz de Limoiges
devant lui a la terre estandre;
et cil corrut les armes prandre
cui il ot comandé et dit,
ses aporta sur le tapit.
Erec s'assit de l'autre part
sor une ymage de liepart,
qui el tapiz estoit portraite.
Por armer s'atorne et afaite...

[15] Cfr. DU CANGE, *s. pera.*

[16] *De Ludovici VII profectione in orientem*, d. *Patrologie latine*, t. 185, col. 121, § 16: « ... Deinde sumpto vexillo desuper altari, et pera, et benedictione pontificis, in dormitorium monachorum multitudini se subducit ».

Pera: *baculus* (nombreux textes dans du Cange), *escharpe*: *bordon* de Jaufré Rudel. Jaufré ne fait pas allusion à un piteux accoutrement, mais à l'habit traditionnel du croisé que se glorifiaient de revêtir les rois. On remarquera même que pour désigner sa *pera* de pèlerin-croisé, le troubadour n'emploie pas un mot qui, comme *esclavina* chez Marcabru [17], évoque un vêtement grossier. Il lui préfère le mot noble et très rare de *tapis*, non seulement pour les besoins de la rime où il devait, au milieu du XII[e] siècle, faire très recherché, mais par souci d'esthétique. Ainsi avait-il dit dans un même esprit *fust* et non *bordon*. Le *tapis* de Jaufré n'a rien d'une souquenille, d'un haillon, ni même d'une vulgaire cape. Jaufré est prince et entend le rester sous les habits du croisé itinérant, au moment où se poseront sur lui les yeux, non pas apitoyés, mais attentifs, de sa Dame lointaine.

Ce regard attentif est impliqué dans le verbe *remirar*, regarder avec attention, contempler. Ce regard des beaux yeux est d'une importance capitale; il couronne, comme une récompense suprême, cette strophe où la pensée du poète s'est d'abord tournée vers le Seigneur et vers la Croisade.

Si on relit maintenant toute cette strophe V, la pensée de Jaufré Rudel, claire en soi mais qui ne s'exprime qu'avec une grande délicatesse de trait, se précise. Le Seigneur, par qui le poète verra son amour de loin, est le Seigneur dont il compte aller défendre le tombeau en Terre Sainte. Et si Jaufré est tellement sûr de rencontrer sa Dame, c'est qu'il sait que cette Dame, quelle qu'elle soit, sera « là-bas » elle aussi.

Non pas qu'elle soit nécessairement la comtesse de Tripoli, belle inconnue comme le veut la *Vida*. Au contraire. Les allusions des autres poésies de Jaufré, le début même de cette chanson, tout cela autorise à croire qu'on a affaire à une Dame de France que Jaufré a vue plusieurs fois et qu'il souhaite ardemment revoir encore. Seulement — phénomène caractéristique de la deuxième croisade — de nombreuses grandes dames de France, à l'exemple de la reine Aliénor, se joignirent aux armées qui quittèrent Metz en 1147 pour gagner d'abord Constantinople, par l'Allemagne et la Hongrie. Il suffit donc que « l'amour de loin » de Jaufré soit une de ces « croisées » pour que s'explique une chanson qui se révèle de plus en plus une chanson d'amour et de croisade [18].

STROPHE VI.

36-37. Récemment, Diego Zorzi a attiré l'attention sur cette définition peu banale de Dieu « qui fit tout ce qui va et vient ». Cette allusion au rythme divin serait, selon lui, l'*idea-vertice* de toute la poésie de Rudel qui s'est con-

---

[17] *Al departir del brau tempier*, éd. Aurelio Roncaglia, d. *Cultura neolatina*, 1953, p. 32:

v. 43 per esclavin' e per trabucs
an laissat mantelh e caussier

[Pour l'esclavine et les chaussons
ils ont laissé le manteau et les chausses].

« L'immagine è chiara: abbandonando le corti, le virtù personificate abbandonano mantello e calzari che alle corti convengono, per indossare invece, come conviene ad esuli fuggitivi, la schiavina e gli zoccoli degli umili viatori... ».

[18] Cette opinion — sur laquelle je reviendrai ailleurs — rencontre en partie celles de Ernesto Monaci, *Ancora di Jaufré Rudel*, d. *Rendiconti d. Accad. dei Lincei*, 1893, pp. 927-934; Salvatore Santangelo, op. cit., et Bruno Panvini, *Le Biografie provenzali* (« Bibl. dell'Arch. Rom. », s. I, 34), Firenze 1952, pp. 121-127.

tinuellement dépeint comme allant et venant par rapport à son amour. L'attitude du troubadour devrait donc être mise en rapport avec le panthéisme philosophique de l'école de Chartres: « tout amour reflue vers Dieu duquel il est une effluve »! [19].

Pour Leo Spitzer, les sources de la « phrase insolite » *que fetz tot quant ve ni vai* doivent être cherchées dans « les passages de la Genèse faisant allusion à la création divine » [20]. Cependant, si la pensée peut être recherchée dans la Bible, l'expression elle-même n'est pas biblique. Et il reste à expliquer son emploi à cet endroit du poème plutôt qu'à un autre.

Les formules *anar e venir, vai e ven*, employées à différents propos ne sont pas rares. Elles procèdent de la même juxtaposition par opposition que le latin classique *ire-redire*. Après Jaufré Rudel, et peut-être d'après lui, Bernart de Ventadour sera très sensible à ce rythme de va-et-vient de la pensée ou du temps qu'il évoquera, par deux fois, dans un début de chanson:

> E mainh genh se volv' e·s vira
> Mos talans, *e ven e vai* [21]
>
> Lo tems *vai e ven* e vire
> Per mes, per jorns e per ans [22].

Mais on aurait tort, comme le fait Zorzi, d'expliquer un vers de la chanson de l'amour lointaine comme une définition de philosophe. Ce vers ne flotte pas dans l'espace, il se rattache à ce qui précède, il est fonction de ce qui suit.

Le troubadour vient de souhaiter d'aller *là-bas*, comme pèlerin de la croisade. Il le souhaite avec impatience: *Ai! car me fos* ... Ah! fussè-je donc ... Il va donc prier Dieu d'exaucer *rapidement* son désir (v. 39 Q'EN BREU *veia l'amor de loing*). Dès lors, il conçoit surtout Dieu comme celui qui a créé, donc qui protège, tout mouvement.

36. Cependant, aussitôt, il corrige ce que pourrait impliquer, pour la notion d'amour, cette notion de mobilité ... « Dieus ... qui *formet* cest amor de loing » disent la plupart des versions. Mais combien préférable la leçon de B, *lectio difficilior* où l'on lit: *qui fermet*, c'est-à-dire qui *fixa* l'amour [23]! L'antithèse entre le vers ainsi conçu et celui qui précède (mouvement: fixation) sert merveilleusement, ici, un procédé cher à Jaufré.

38-39. *Poder: cor*, nouvelle antithèse. Dieu seul a le pouvoir de réaliser le *désir* du poète.

---

[19] Op. cit., p. 143. Cfr. SPITZER, d. *Romania*, 1956, pp. 109-112.

[20] *Romania*, op. cit., p. 112 (Genèse I, 26 et 28; VII, 14 et 21): « des expressions comme *omnis* caro, quae *movebatur* super terram, volucrum, animantium, bestiarum, *omniumque* reptilium, quae reptant super terram » ... « ont fourni à Jaufré Rudel un schéma *omnia quae movent et reptant super terram*, qu'il a varié, selon le besoin de son grand thème, en « tout ce qui va et vient ». — L'explication paraît un peu subtile. Le recours à la Bible fait clairement apparaître que la « phrase insolite » ne se trouve pas dans la Bible. Quant à l'idée, elle ne s'y trouve qu'imparfaitement, la Bible ne faisant précisément pas allusion aux mouvements de l'homme.

[21] Éd. Carl APPEL, Halle 1915, n° 18.

[22] *Ib.*, n° 30.

[23] Le manuscrit *M* confirme la leçon de *B* en donnant également *fermet*.

La troisième personne du subjonctif présent, *optatif*, (*me don*) correspond ici à un impératif. Toute la strophe est rédigée, pensée en *élan*, comme une prière.

L'accent de la prière se porte sur ce détail précis, mais touchant, que le manuscrit *B* ici encore a su respecter: *en breu*. « Bientôt, vite ». Jaufré sait, répétons-le, qu'il verra son amour de loin; il n'en a jamais douté. Il sait même que c'est par le Seigneur qu'il le verra (v. 29-30). Mais ce qu'il ne sait pas, il l'a dit au début de sa chanson (v. 17), c'est *quand exactement* il le verra. Le voilà donc, à la fin de sa chanson, qui supplie Dieu, celui qui, responsable de tout ce qui va et vient, peut hâter ou non l'heure de la rencontre. Pensée émue de celui qui s'apprête à un long voyage.

40-42. Mais ce n'est pas seulement *bientôt* que Jaufré veut revoir l'amour lointaine. Il demande encore à Dieu de la voir *veraiamen*, vraiment, c'est-à-dire dans sa réalité, et non pas dans un songe tout éveillé comme il en a l'habitude (cela, nous le savons par d'autres poésies). Il attend aussi de la revoir en des lieux propices: *en locs aizis* [24]. Ainsi, la chambre et le jardin de la Dame (on trouve une expression semblable sous la plume de Guillaume d'Aquitaine) lui paraîtront alors un palais.

Palatz: le mot, majestueux, arrive en fin de strophe, et il éclate en une vision de féerie.

Le compliment implique-t-il, comme le veut Leo Spitzer, que la dame idéale du poète « est une reine » [25]? A l'appui de sa conclusion, le savant provençaliste écrit encore: « Rudel lui-même (III, 25) parle du *renh* « royaume » où la dame se trouve et qui lui fait apparaître les plus grands vilains comme des courtisans loyaux ». Je suis bien près de croire qu'il a raison et pour d'autres motifs encore que ceux développés ici. Mais il faut faire observer, cependant, que l'évocation du palais, dans la chanson V, n'amène pas obligatoirement, nécessairement, à cette conclusion. S'il y a allusion, l'allusion ici encore reste discrète: elle glisse, et n'insiste pas . . .

---

[24] Ici encore, la leçon de *B* est supérieure à celle de *C en tals aizis*. Casella traduisait cette dernière expression par « con tale godimento ». Spitzer a eu raison de faire remarquer (op. cit., p. 21) que cette traduction n'est pas exacte: « *aizi* évoque l'idée de demeure spacieuse (où l'on est à l'aise et où l'on jouit de l'aisance). Il a eu davantage raison de rappeler la formule de la chanson III de Jaufré au v. 50 en *luecs aizitz*. On peut dire, dorénavant, que cette formule se rencontre deux fois chez le troubadour de Blaye. D'autre part, il n'est sans doute pas inutile de rappeler ici, en recourant à la chanson III, ce que ce troubadour sous-entend par *locs aizis*:

VII v. 49 Per so m'en creis plus ma dolors
Car non ai lieis *en luecs aizitz*
Que tan no fau sospirs e plors
Qu'us sols baizars per escaritz
Lo cor no·m tengues san e sau.

Ce n'est donc pas le fait seul de revoir la Dame, comme le dit Spitzer, qui procurerait à Jaufré « des joies presque surnaturelles ». C'est le fait de la revoir dans le temps et dans les circonstances les plus propices à créer un climat d'intimité.

[25] Op cit., p. 21. Spitzer établit ici des rapprochements intéressants avec *Boecis* et Arnaut Daniel où l'emploi de *palatz* est lié à l'idée de royauté et de puissance.

STROPHE VII.

43-46. Après avoir énuméré tous ses désirs dans la prière de la strophe précédente, Jaufré déclare maintenant qu'on a raison de l'appeler « lechai » et « deziran d'amor de loing ».

Les deux termes sont bien particuliers.

Le poète aurait pu se déclarer *deziros*, c'est-à-dire désireux d'amour lointaine. Il a choisi *deziran* (selon le manuscrit *B*) ou *deziron* (selon les autres versions) parce que, manifestement, ce terme était plus direct, plus impétueux. Quant à *lechai*, il surprend davantage encore. *Lecai* (LEVY IV 349 après RAYNOUARD IV 35) se rattache à *lecar*, lècher, et à *lec*, « lécheur, friand, goinfre, gourmand », etc. dont il a, comme adjectif, tous les sens. « Le pire des termes péjoratifs appliqué à l'amour! » a dit Spitzer qui a bien vu que le poète use ici de ce mot intentionnellement, « avec une sorte d'antiphrase paradoxale » [26]. Aussi faut-il traduire le terme dans toute sa réalité vivante, « glouton », et non le vider d'une partie de sa substance comme a fait Jeanroy (« avide »).

Le paradoxe fit fortune car, après Jaufré Rudel, rappelons-le, plusieurs troubadours se déclarèrent pour leurs dames, *lecs e glots*, *licays*, *glotz e lecays*. Ce fut toujours avec une nuance de sensualité. Et cette constatation rend peut-être un peu exagéré le jugement final de Leo Spitzer sur la gloutonnerie « toute métaphysique » de Jaufré Rudel. Toute métaphysique? On en peut douter, en effet, du moment où, dans le même passage, à quelques vers d'intervalle, le poète déclare que nulle autre joie (*jois*) ne lui plaît si ce n'est la jouissance (*jauzimen*) d'amour de loin. *Jauzir!* Le mot et l'idée, sous des formes diverses, n'ont pas été répétés moins de cinq fois dans cette chanson: *gauzirai* (v. 8), *gau* (v. 9), *gauzens* (v. 15), *jauzirai* (v. 28), *jauzimens* (v. 46). Complexe! dirions-nous aujourd'hui ... Devant cette insistance, on incline plutôt à voir en Jaufré Rudel un idéaliste, certes, sans aucun doute, mais un idéaliste passionné que certain désir latent ne laisse pas de troubler. *Jouir* n'appartient pas spécialement au langage de la métaphysique.

Au reste, comment va se terminer le poème?

Sur une note religieuse? Par une déclaration platonique? En une idée qui transcende la réalité?

Non pas. Par une sorte de détente. Une évasion dans le réel après une évasion dans un monde de visionnaire. Voici le regret avoué d'être condamné, sort cruel, à aimer sans être payé de retour ...

Les vers 47-49 expliquent, en effet, que ce que le troubadour *veut* lui est « haï », c'est-à-dire refusé, violemment, cruellement refusé: *ahis*. Le verbe *aïr* ou *ahir* signifie en effet « haïr » comme l'indique Raynouard III 575. Rare, il peut prêter à la discussion (cfr. Levy 1 38) mais il existe aujourd'hui encore (cfr. MISTRAL, *Tresor dou Felibrige*) [27].

Et Jaufré Rudel exprime avec précision à quel point (*tant* ...) la cruauté du sort peut s'opposer à sa volonté: c'est son parrain qui l'a déterminé, prédestiné (*fadet*) de telle façon que (*en aissi ... que*) lui, Jaufré, aime et ne soit pas aimé.

---

[26] Op. cit., p. 46.

[27] Ici encore, la leçon de *B*, confirmée par *A*, est bien préférable à celle de *C m'es atahis*, expression qu'on ne rencontre pas ailleurs, et que Jeanroy dit lui-même avoir restituée « par conjecture »: « j'y vois », écrit-il, « une forme masculine de *ataïna* (voir LEVY, I, 94) ».

Dans la poésie des troubadours du second tiers du XII^e siècle, l'idée du *fatum* (contenue dans *fadar*) n'est certainement pas exceptionnelle. Marcabru ne l'utilise pas moins de quatre fois. Par deux fois, il attribue à une fée, ce qui ne surprendra pas, et même à une aimable fée, un don heureux [28]. La troisième fois, il plaisante sur le sort d'une belle coquette à qui s'adresse un amoureux:

No sai s'aissi·s fo fadada
Que no m'am e si'amada [29].

Une quatrième fois, Marcabru fait allusion à la lune sous laquelle il a été engendré et qui lui vaut ce destin de n'aimer aucune femme et de n'être aimé d'aucune [30].

On a bien l'impression que ces deux derniers exemples, évidemment ironiques, sont des retournements voulus de la situation à laquelle fait allusion Jaufré Rudel.

Rigaut de Barbezieux, lui, évoque, en amateur d'Ovide, l'Amour lui-même, le dieu Amour qui l'a prédestiné:

Per qu'eu volh mais ab fin-amor morir
Que sens amor aver lo cor jauzen
Qu'aissi·m fadet Amors primeiramen [31].

Avant ces troubadours, qui furent au reste suivis de plusieurs autres, Guillaume IX d'Aquitaine, dans son fameux *Devinalh*, avait déjà parlé, avec un sourire, de sa singulière destinée faite de contradictions:

Qu'enaissi fuy de nueit fadatz
Sobr'un pueg au [32].

Ainsi donc, rien d'extraordinaire si on trouve chez Jaufré Rudel une allusion au *fatum* en général. Mais l'attention se fixe parce que le sort du troubadour, d'après ses propres déclarations, est doublement malheureux: non seulement le poète doit aimer sans être aimé mais, comble de disgrâce, c'est

---

[28] Cfr. *Poésies complètes du trobadour Marcabru*, éd. DEJEANNE, Toulouse 1909:

n° XXV 45 Selui fadet gentils fada
A cui fo s'amors donada ...

n° XXX 43 Toza, fi·m ieu, gentils fada
Vos adastret, quam fos nada ...

[29] *Ib.*, n° XXV, v. 12 s.

[30] *Ib.*, n° XVIII, v. 67 ss.:

Marcabrus, fills Marcabruna
Fo engenratz en tal luna
Qu'el sap d'Amor cum degruna,
— Escoutatz! —
Quez anc non amet neguna,
Ni d'autra non fo amatz.

[31] *Pauc sap d'Amor qui merce non aten*, v. 5-7 éd. Joseph ANGLADE, d. *Revue des Langues romanes*, 1920, p. 274. Sur Rigaut de Barbezieux, contemporain de Jaufré Rudel et non poète de la fin du XII^e siècle, v. mon art. *Le troubadour Rigaut de Barbézieux*, d. *Mélanges István Frank*, Universität des Saarlandes, 1957, pp. 269-295.

[32] Éd. JEANROY, C.F.M.A., Paris 1913, n° IV, v. 11 s.

à son parrain même qu'il est redevable de cette destinée. Voilà bien le sujet d'étonnement: quel étrange parrain! Pourtant, *pairis* est bien « parrain » et ne peut être que cela (cfr. RAYNOUARD IV 394 et LEVY VI 14), bien qu'Appel et Casella, manifestement embarrassés par le contexte, aient songé à donner ici au mot le sens dérivé (mais non attesté!) l'un de *Schutzgeist*, « génie », l'autre, celui de *padrigno*, « parâtre ».

Que signifie donc cette déclaration?

Le parrain ne peut pas jeter de sort, bon ou mauvais, comme le feraient (et comme le font dans les exemples cités ci-dessus) une fée, le dieu d'Amour ou quelque génie. La conception chrétienne, faut-il le dire, s'y oppose. Mais ce que la conception chrétienne du parrain n'a pu empêcher, c'est la croyance populaire, encore vivace de nos jours, selon laquelle l'enfant est influencé dans sa vie propre par la destinée personnelle de son parrain et de sa marraine. Jaufré Rudel fait certainement allusion à cette croyance: s'il aime sans être aimé, c'est que son parrain lui-même, autre défavorisé du sort, a aimé sans être payé de retour.

Or, avant Jaufré, un autre poète qui s'est également dépeint comme prédestiné, a dénoncé lui aussi son infortune amoureuse. Ce poète, Guillaume IX d'Aquitaine, DE NUEIT FADATZ comme il a dit, définit ainsi son destin: « Pour toujours je suis fait ainsi que jamais de ce que j'aime je ne jouis, ni le ferai ni ne le fis ».

A totz jorns m'es pres enaissi
Qu'anc d'aquo qu'amiey non jauzi
Ni o faray ni anc no fi [33].

La raison ? « Je veux ce que je ne puis avoir », déclare Guillaume:

Quar vuelh so que no puesc aver (v. 20).

Et c'est ce que répète après lui Jaufré Rudel dans une affirmation que reprend la tornade:

Mas so que vueill m'es tant ahis...

Ainsi donc, voici que les trois vers terminaux de la chanson (v. 47-49) se réfèrent à trois passages de Guillaume IX. Identité de fond. Parenté de forme. Prises une à une, ces ressemblances pourraient sans aucun doute s'expliquer par l'emploi parallèle de *topoi*, habitude d'un temps où les formules n'étaient pas rares. Mais c'est leur juxtaposition, et leur juxtaposition dans un endroit aussi réduit et aussi en vue que la conclusion d'un poème, qui doit être prise en considération. Surtout lorsqu'on a affaire à un poème dont aucun détail de construction — je l'ai montré souvent au cours de cet exposé — n'a été négligé. Ici, impossible d'évoquer le hasard ou la négligence. Il s'agit d'une volonté consciente, d'un procédé voulu dont les effets ont été calculés. Jaufré entend clôturer son poème par des réminiscences de Guillaume. On peut parler de « petit centon »; et ce « petit centon » doit bien avoir une signification.

Avant de chercher à définir cette signification, il faut d'abord rappeler que la critique a signalé, depuis un bon temps déjà, la parenté psychologique et intellectuelle de Guillaume IX d'Aquitaine et de Jaufré Rudel. Non seu-

[33] Ch. VII *Pus vezem de novelh florir*, v. 13-15.

lement la chanson VI de ce dernier, *no sap chantar qui so non di* a été rapprochée du *devinalh* mentionné plus haut, mais on n'a pas manqué de souligner et de discuter (Scheludko, Casella) ce que la thème de l'amour lointaine, si caractéristique de Jaufré, avait en commun avec certaines inspirations de Guillaume. On trouvera à ce propos toutes indications utiles dans l'étude de Spitzer, si souvent citée, et qui a, mieux que toute autre je crois, défini les contours et les rapports de *la rêverie d'amour* de Guillaume IX et de *la poésie d'amour rêveuse* de Jaufré Rudel. Le « petit centon » de Guillaume découvert dans les trois derniers vers de la chanson *Lanquan li jorn* ne va donc pas à l'encontre des habitudes du troubadour de Blaye. Au contraire. Il authentifie la dernière strophe que si peu de manuscrits (*A* et *B*) nous ont léguée, quoique la chanson, sans cette strophe, apparaisse tronquée. Il lui impose comme une marque de fabrique.

Le centon est un exercice littéraire, un genre assez froid dont la présence étonne à la fin d'une chanson d'amour où n'a cessé de vibrer la sensibilité la plus délicate: quelle raison Jaufré pouvait-il bien avoir de nous en infliger un, fût-il réduit, sur Guillaume d'Aquitaine? Surtout, quelle raison pouvait-il bien avoir de penser à Guillaume d'Aquitaine *au moment même où il nous révélait son malheureux destin dû à un parrain au destin identique?*

Quelle raison, en vérité, si ce n'est que ceci est peut-être lié intimement à cela, si ce n'est que le parrain de Jaufré Rudel est peut-être Guillaume IX en personne?

Avec cette explication, — contre laquelle ne peut prévaloir la non-identité des prénoms [34] —, il faut convenir que tout s'éclaire. Les multiples ombres de la dernière strophe s'évanouissent. La pensée n'apparaît plus saccadée, l'inspiration inégale, l'expression réduite à la formule. La méditation finale de Jaufré Rudel sur l'amour de loin le conduit à envisager d'abord son sort d'amoureux avide, puis celui de mal-aimé. Très naturellement alors, il compare sa destinée à celle de son parrain prestigieux, le duc Guillaume, dont il est certainement fier de se prévaloir, et qui, poète comme lui, a chanté à plusieurs moments de sa vie agitée un amour non partagé. Son « centon », dès lors, n'est plus un centon. Il n'y a pas d'exercice littéraire, de morceau de bravoure. Nous avons affaire à une nouvelle rêverie de Jaufré, à une rêverie sur le réel qui prolonge la poésie de rêve des strophes précédentes et qui retrouve d'instinct, affectivement, des vers familiers, familiaux. Souvenirs qui chantent dans la mémoire, comparaisons sur l'identité des destins. Résonances subtiles, à la fois tendres et un peu moqueuses, que le poète ne devait pas être seul à goûter, que devait savourer avec lui un public d'initiés qui connaissait par coeur les chansons du duc-troubadour, et qui n'ignorait rien des rapports de Jaufré et de son *pairi* [35]. Résonances condamnées à mourir avec le temps, lorsque ce public, un jour, n'existerait plus et que les propos sur la mélancolie d'aimer sans être aimé seraient devenus des poncifs. Et ceci justifierait en partie l'ablation de la strophe VII, devenue obscure et banale, dans tant de manuscrits tardifs. — Mais l'explication n'est-elle pas trop « ingénieuse »?

---

[34] On sait qu'au moyen âge non plus que de nos jours, le parrain n'impose pas obligatoirement son nom à un filleul.

[35] Voir à ce propos les conclusions de BATTAGLIA (op. cit., p. 91): « Con Jaufré Rudel, più decisamente di Guglielmo di Poitiers, la poesia trovadorisca si chiude nel cerchio di un'intelligenza d'iniziati... Jaufré Rudel canta per pochissimi eletti, ai quali le allusioni dovevano riuscire spiegabili e i 'voli' del pensiero familiari ».

Le recours à l'histoire ne peut pourtant qu'apporter un supplément de vraisemblance à cette explication.

Guillaume IX duc d'Aquitaine et Jaufré Rudel seigneur de Blaye ont dû, en effet, se connaître, du moins pendant quelques années. Mort en 1126, Guillaume a pu tenir sur les fonts baptismaux un enfant qui intervient dans un acte après 1125, du vivant de son père Girart, et qui a certainement atteint l'âge de l'homme en 1148 puisque, à cette date, son collègue Marcabru lui envoie une chanson outremer [36]. Le grand-père de Jaufré Rudel, Guillaume Freland, personnage important, « fut certainement un familier des ducs d'Aquitaine, Gui-Geoffroi (1058-1086) et Guillaume IX le Jeune, appelé aussi le Troubadour (1086-1126) dont il était le vassal, au moins pour certaines de ses possessions saintongeaises. On le trouve souvent à leurs côtés » [37]. Guillaume Freland accompagne même Guillaume IX à la première croisade dont il revint en 1100, date après laquelle on perd sa trace. Son fils Girard, qui apparaît déjà dans une donation de son père avant 1096, vit jusqu'après 1125. Il a des démêlés avec son suzerain le comte d'Angoulême Bougrin II (1120-1140). Le château de Blaye est pris de vive force par Guillaume IX et il est encore occupé pendant tout un temps par le duc d'Aquitaine Guillaume X, le père d'Aliénor, avant d'être repris par Bougrin, comte d'Angoulême. « Dans cette affaire, on ne voit pas très bien quel rôle joua le seigneur de Blaye, Girard ou son successeur [Jaufré] » [38]. Quel que fût ce rôle, il est certain que Jaufré Rudel dût continuer à entretenir des relations vassaliques aussi bien avec le comte Guillaume Taillefer, son parent, qu'avec Aliénor, sa suzeraine, duchesse d'Aquitaine et reine de France. Blaye, en effet, continuait d'être une position forte, une position-clé sur la Gironde, entre la Saintonge et la Gascogne.

TORNADE

50-52. La tornade ne contient aucune trace d'envoi. Pas de nom de personne. Pas de nom de lieu. Traditionnelle dans le fait qu'elle répète, en les modifiant, l'idée et les mots contenus dans la fin de la dernière strophe, elle surprend à première vue car elle les transforme en une formule de malédiction. Formule de malédiction d'autant plus curieuse qu'elle concerne le fameux « parrain ». Il ne faut naturellement lui accorder d'autre valeur que celle d'une formule littéraire comme on en trouve souvent chez les auteurs latins. La résonance est païenne, non chrétienne. C'est un « Schlusstopik » destiné, semble-t-il, à détendre un peu plus encore que la strophe précédente, ce que le poème, passionné sous sa nostalgie, pouvait avoir de trop personnel, de trop engagé. On notera une modulation très fine, caractéristique de l'art de Jaufré. Il s'agit de la dernière phrase qui reprend les vers 48-49. Ces vers évoquaient le parrain qui avait voué le poète au mauvais sort d'aimer sans être aimé. La tornade maudit ce parrain. Mais elle le maudit seulement d'avoir fait que Jaufré *ne fût pas aimé*. Jaufré n'a pas voulu se plaindre d'aimer . . .

---

[36] Sur ces points, cfr. Paul CRAVAYAT, *Les origines du troubadour Jaufré Rudel*, d. *Romania*, 1950, p. 166 s.

[37] CRAVAYAT, op. cit., p. 172.

[38] CRAVAYAT, op. cit.

* * *

Destinée de la chanson.

Il faudrait une étude spéciale pour déterminer de cette chanson, non seulement le succès, attesté par le grand nombre de manuscrits qui l'ont conservée, mais encore l'influence des idées et du style sur le développement de la littérature des troubadours. Il en faudrait une autre pour expliquer à quel point ces idées et ce style légitiment la légende de la Princesse Lointaine de Jaufré. Cette légende est-elle due uniquement à la fameuse *Vida* anonyme du troubadour, elle-même un petit chef-d'oeuvre [39], ou bien procède-t-elle de sources plus anciennes dont la *Vida* se serait fait l'écho?

La question n'est pas facile à résoudre puisqu'on ne sait même pas avec certitude le moment où fut rédigée cette *Vida* et qui la rédigea. M. Bruno Panvini a pensé, non sans raison, qu'elle pouvait être l'oeuvre du fameux auteur de biographies, Uc de Saint-Circ, dans la première moitié du XIII[e] siècle; mais ce n'est là qu'une hypothèse [40]. M. Salvatore Santangelo, lui, a fait valoir que, de toute façon, certaines légendes, différentes de la *Vida*, circulaient à peu près à la même époque puisque, dans une tenson poétique, aux environs de 1240, un des interlocuteurs s'écrie:

> Non semblatz ja lo vescomte valen
> Jaufre Rodell, que moric al passage.
>
> Et quar moric en Jaufres voluntos
> Per sa donna, el n'a bon laus de nos [41].

Ce qui implique sûrement que l'auteur a puisé ailleurs que dans la *Vida* le détail qui fait de Jaufré un vicomte, non un « prince ».

Il était fatal qu'une chanson aussi connue que celle de l'amour de loin déterminât des discussions d'interprétation. Il était fatal qu'elle subît, avant ou après ces discussions, des modifications plus ou moins sensibles. Quelques unes de ces modifications retiendront notre attention.

1. *L'ordre des couplets.* — On a déjà vu plus haut que l'ordre des couplets suivi par *C* s'oppose à la quasi totalité de la tradiction manuscrite. Seuls, adoptent le même ordre: *R* (chansonnier d'Urfé, B.N. fr. 22543), écrit comme *C* en Languedoc, au XIV[e] siècle; *W* (B.N. fr. 844) écrit au XIII[e] siècle dans la France du Nord; *e* pour les deux premières strophes seulement (Rome, Vat. Barberini, lat. 3965), écrit au XVIII[e] siècle en Italie [42].

Le bouleversement de l'ordre primitif a d'abord pour résultat de donner à la chanson une allure plus religieuse: la divinité domine dès la seconde strophe et réapparaît dans la troisième (v. 16). Au contraire, dans l'ordre du ms. *B*, Dieu n'est pas invoqué avant le v. 21.

---

[39] V. éd. Jean Boutière et A. H. Schutz, *Biographies des Troubadours*, Toulouse-Paris 1950 (« Bibl. Méridionale », 1[e] série, t. XXVII), pp. 202-203.

[40] *Le Biografie provenzali* cit., p. 13 s.

[41] Op. cit., p. 7.

[42] Notices tirées de Clovis Brunel, *Bibl. des mss. littéraires en ancien provençal*, op. cit.

D'autre part, le remanieur n'a pas compris, ou n'a pas voulu comprendre la logique sensitive de Jaufré. Au dessin du poème *crescendo* puis *decrescendo*, avec ce mouvement de va-et-vient si caractéristique de la pensée et de la sensibilité du troubadour de Blaye, ce remanieur a tenté de substituer une autre logique, plus étalée: reconnaître le Seigneur, le servir là-bas comme croisé, à cette occasion héberger près de la dame, s'en séparer, éventuellement être prisonnier pour elle chez les Sarrasins. Malheureusement, cette logique ne tient pas compte d'une série de détails, de trouvailles poétiques.

2. *La contamination du vers* PER AMOR DEU L'AMOR DE LONH (v. 9): beaucoup plus répandue dans la tradition manuscrite, cette contamination a pour effet, sinon pour cause, de ne pas confondre l'amour de Dieu et l'amour de la créature.

3. *La suppression de la dernière strophe* (pourtant indispensable quant à la charpente du poème puisque, sans elle, le texte reste tronqué, bizarre, sans dénouement), s'est opérée dans beaucoup de manuscrits qui n'ont plus saisi soit le sens, soit la raison d'être des vers relatifs au *fatum* du poète. A preuve, l'attitude des mss. *M* et *Sg* qui ne fournissent, respectivement, que les premiers vers 43-6 ou 43-4. Le ms. *e*, par contre, ne donne que les v. 47-9.

4. *Modification de certaines expressions.* — Elle s'opère, elle aussi, dans un but de simplification, d'uniformisation du texte avec des idées générales. Type: la phrase où Jaufré Rudel demande à Dieu de voir le plus tôt possible son amour de loin:

39 *Qu'en breu veia l'amor de lonh.*

La plupart des manuscrits suppriment, à l'aide de formules diverses, ce souhait jugé trop impatient:

C : *qu'ieu veya sest a.*
DEIK Sg : *eu remir cest a.*
S : *qe remir sest a.*
a : *que venh aset a.*

On voit, par ces exemples, qu'une poussée plus ou moins inconsciente s'est opérée très tôt sur la chanson, toujours dans le même sens, de façon à l'idéaliser, à accentuer encore sa tonalité mystique. Mouvement parallèle au travail de décantation poétique qu'opérait sur l'oeuvre de Jaufré Rudel la *Vida* anonyme.

Quel que soit l'intérêt de ces tendances, la critique contemporaine ne doit pas, naturellement, juger Jaufré Rudel d'après elles. Au contraire, elle se doit de rendre à l'oeuvre, et aussi à l'homme, leur vrai visage.

* * *

Conclusion.

La présente étude visait à ramener l'intérêt sur le texte même de la chanson la plus controversée de Jaufré Rudel. Le texte seul, trop souvent perdu de vue par certains commentateurs. Le texte complet,

que, plus souvent encore, ces commentateurs ont réduit à quelques tronçons pour illustrer une thèse préalablement établie.

Pour cela, il convenait d'abord de fournir au lecteur le texte authentique dont il ne faut tout de même pas, par excès de scrupule, faire un mythe. A cet égard, le manuscrit *B* paraît fournir, plus que tout autre, toutes les garanties désirables, et pour le nombre de couplets conservés en même temps que la tornade, et pour l'ordre dans lequel apparaissent ses strophes, et pour l'intelligente fidélité de ses leçons.

Ces considérations pouvaient être établies et l'ont été d'après des critères objectifs. Les mêmes critères ont servi à la traduction précise, et à l'analyse textuelle.

De cette épreuve, toujours redoutable, d'analyse textuelle, la chanson de l'amour de loin réussit à sortir touchante et embellie. La pensée de l'auteur, pour s'y révéler capable de logique articulée et de progression sans défaut — ce qui n'est pas toujours le cas chez d'autres troubadours — séduit plus que jamais par sa souplesse et par son art des nuances. On pouvait craindre, en effet, d'après le schéma précis, quasi mathématique, où s'est volontairement enfermé le poète, des hésitations, des défaillances passagères, voire même des maladresses. Le logicien qui continue de vivre en l'amateur de poèmes les attend d'instinct, les guette peut-être : ici, elles ne se produisent pas. La virtuosité dans le retour rituel de certaines expressions, et surtout *lonh . . . amour de lonh*, ne marque même pas ; elle n'est que musique.

Musique. A prononcer ce mot, on s'aperçoit soudain que l'on tient là, pour une bonne part, l'explication de la réussite de Jaufré dans cette chanson de l'amour de loin. La puissance émotive du texte, une puissance qui recouvre tout, provient de ce qu'une musique des mots, de la phrase, de la strophe, coïncide étroitement avec la musique elle-même, coïncide jusqu'à faire corps avec elle. La nostalgie de la mélodie, d'autre part, ne fait qu'amplifier ce poème de la nostalgie. Mélodie et poème chantent, sans emphase, l'idéalisation d'une femme et l'évasion d'une âme qui, cependant, ne renient jamais le réel.

Car les mots de Jaufré — « paubres motz » a dit cet autre poète qui composa la *Vida* du troubadour, en insistant par là sur leur simplicité — ne sont difficiles ni en eux mêmes, ni dans leur agencement. Pas de virtuosité dans le vocabulaire, pas de difficulté dans la syntaxe. Mais il ne faudrait pas croire que l'effet, dans ces deux domaines, ne soit pas recherché. Jaufré ne laisse rien au hasard. Il équilibre ses effets, verbaux, sonores, psychologiques. Comme Mozart, avec qui il a plus d'un trait, il semble jouer distraitement dans une poésie de rêve. Et, pourtant, il compose. Il compose avec des mots, il compose avec la vie.

Son spiritualisme n'est pas absolu. Il éprouve pour une femme réelle, lointaine à tous points de vue, un amour qu'il transcende jusqu'à en faire un amour de loin, presque (mais pas tout à fait) un

amour de lointain. Cet amour dont l'éloignement le fait souffrir, mais qu'il aime pour cet éloignement, il le dit et le redit, comme on égrène une litanie : *amor de lonh, lonh, amor de lonh* . . . Il le situe volontairement imprécis, dans l'espace : *lai* . . . Le lointain se crée, l'ineffable surgit. Mais doucement, en sourdine, le désir de Jaufré Rudel ponctue l'élan de son chant alternatif d'espoir et de nostalgie : *jauzir*. Et, en dernière analyse, le « glouton » d'amour de loin gémit de son amour non partagé . . .

On comprend merveilleusement qu'à prolonger seulement d'un peu la faculté de rêve de Jaufré, le moyen âge ait réussi à loger dans cette chanson la légende de la Princesse lointaine, aimée avant d'être entrevue. On comprend même qu'au prix de quelques oublis, en notre XX^e^ siècle, on ait cru voir, en cette *amor de lonh* à l'appel invincible, une image de la Vierge en une allégorie de la Terre Sainte. Cet envoûtement de la nostalgie, cette souveraineté du songe, Jaufré les a voulus et les a recherchés.

Cependant, ici encore, sa volonté d'abstraction n'était pas totale. Il procède à des allusions qui, pour être discrètes, souvent en filigrane, disaient des situations précises, révélaient des espoirs définis, livraient des détails personnels. Un homme vit et vibre sous le poète, et cet homme écrivait dans un cercle d'initiés et pour certains élus ainsi que l'a souligné Battaglia.

De cet homme, la foi était-elle dominante? Oui, si l'on fait dépendre sa réponse du nombre de références de Jaufré à Dieu, au Seigneur, à la croisade. Oui, si l'on pressent la profondeur de la croyance dans cette rare et belle définition de Dieu « qui fit tout ce qui va et vient».

Oui encore si, par delà ces contingences, on veut bien se rendre compte du christianisme foncier dans lequel baigne nécessairement tout oeuvre médiévale : aimer, n'est-ce pas s'élever vers Dieu?

Mais le christianisme des troubadours est un christianisme sécularisé où la Dame, déifiée, usurpe par là-même la place de la divinité. Jaufré Rudel, dans cette chanson, loin d'échapper à cet impératif, contribue puissamment à le créer. Certains de ses recours à Dieu — un Dieu qui n'est pensé qu'en fonction de son amour — en paraissent du coup assez rituels, comme est rituelle aussi, dans un autre mode et pour d'autres raisons, la fin de la chanson consacrée au *fatum* du poète, souvenir des Anciens.

Quant au thème même de cette chanson — l'amour de loin — point n'est besoin de rappeler ici qu'il ne peut être analysé en ses détails qu'en fonction des autres oeuvres de Jaufré, toutes consacrées au même sujet. Comme l'a rappelé opportunément Martín de Riquer, ce thème apparaît déjà dans la poésie classique latine, et notamment chez Ovide dont le troubadour de Blaye fut certainement un lecteur atten-

tif [43]. Mais ici encore, dans l'oeuvre qui nous intéresse, Jaufré a su « composer » entre le prestige des sources littéraires et la fraîcheur de l'inspiration personnelle.

En définitive, s'il ne faut pas sous-estimer chez Jaufré Rudel l'appartenance, l'inspiration, l'aspiration chrétiennes, il ne faut pas oublier non plus ce que ce délicat lettré doit aux Anciens, ce que cet amoureux doit à lui-même. Son mysticisme, plus coloré de religiosité que vraiment religieux, est mis au service de l'amour. Toutefois, il est notable qu'ici bien plus qu'ailleurs, Jaufré a paré ses sentiments et son poème de la beauté troublante du mysticisme. On sent qu'il est réellement ému, agité d'une volonté de dépassement . . .

Les circonstances ne s'y prêtaient-elles pas? Il suffit de reprendre certaines allusions du texte pour se rendre compte que, devant un auditoire contemporain, donc averti, elles suffisaient largement à planter un décor: royaume des Sarrasins, ports, chemins, pèlerin-croisé, bâton, écharpe... Autant de mots, autant d'élements réels qu'il nous faut regrouper et revitaliser, non diluer puis supprimer, si nous voulons *vraiment* saisir la véritable pensée de Jaufré en la replaçant dans son contexte historique.

Ce recours à l'histoire — qui devrait être développé, mais que je n'entreprendrai pas ici, car il mènerait décidément trop loin — doit être théoriquement précisé. Il ne s'agit pas de puiser dans l'histoire *a priori*, avec une désinvolture qui n'aurait d'égale que celle de Casella et de Zorzi puisant dans la philosophie médiévale, des éléments propres à reconstruire un poème rudellien selon des vues personnelles. Le « biographisme », c'est entendu, ne remplacera jamais l'explication littéraire. Mais l'explication littéraire, pour être valable, doit d'abord commencer par être littérale, et le philologue a besoin de préciser dans le temps et par le temps la valeur des mots puis celle des idées. « Pèlerin », par exemple, n'a pas le même *sens* avant ou après la première croisade; et l'allusion à un « pèlerin », au moment de la deuxième croisade, comporte des nuances, qui ne peuvent être déterminées que par l'histoire. L'histoire tout court. Car cette histoire tout court doit être utilisée pour comprendre les troubadours, aussi bien que l'histoire des doctrines et de la sensibilité chrétiennes. Les unes ne vont pas sans l'autre.

Jaufré Rudel s'explique sans doute par l'influence augustinienne sur les lettrés de son temps; son attitude intellectuelle n'est peut-être

---

[43] *La Lírica de los Trobadores*, op. cit., p. 105: « El tema del amor lejano podria relacionarse con algunas poetas clasicos, y bien claramente aparece en estos versos de Ovidio: *Te prius optavi, quam mihi nota fores; Ante tuos animo vidi quam lumine vultus: Prima mihi vulnus nuntia fama tulit. Nec tamen est mirum, si, sicut oportuit ab arcu Missilibus telis eminus ictus amo* (*Héroïdes* XVI, 36-40).

pas sans rapport avec le panthéisme de l'École de Chartres ; mais pourquoi ne le considérerait-on pas comme ce qu'il est assurément : un seigneur de Blaye, vassal des ducs d'Aquitaine, et un contemporain de la deuxième croisade ? Ceci se rattache, de toute évidence, à la rédaction d'une chanson *qui est une chanson de croisade en même temps qu'une chanson d'amour*. On s'étonne de devoir revenir sur cette évidence.

En vérité les excès de l'école positiviste dans l'enseignement de la littérature des troubadours sont moins dus à l'erreur d'une doctrine qu'à l'influence d'un homme. Lorsque Leo Spitzer s'en prend spirituellement (aux deux sens du mot) à Alfred Jeanroy, il oublie que Jeanroy n'est pas l'incarnation suprême de « l'Esprit Laïque et du Panthéisme Romantique ».

Un Anatole France n'a-t-il pas eu, de son métier d'historien, au moment où il écrivait sa *Jeanne d'Arc*, la définition adéquate que Spitzer a la coquetterie d'exhumer : « Il faut que, par un étrange dédoublement, il [l'historien] soit en même temps l'homme ancien et l'homme moderne et vive sur deux plans différents » ?

Jeanroy, lui, n'avait aucune curiosité historique, aucune envie de dédoublement. C'est pourquoi il a figé les textes qu'il publiait en ne les rattachant ni aux faits, ni aux hommes, ni, par conséquent, au mouvement des idées.

Or, on n'explique pas les poètes en dehors de la vie. Et la vie est tout ce qui aide à les mieux comprendre.

RITA LEJEUNE